目次

第一章　演員與角色

一　體驗與模擬

演技的基本目的祇有一個，就是，演員根據了角色的性格在舞台上創造出一個有血肉的人。

這中間存在着兩個對立的，矛盾的因素：演員和角色。

為什麼說演員和角色是矛盾的，對立的呢？

因為演員原來是一個社會人，而角色是劇作者所創造出的另一個社會人。無論這兩個人是怎麼樣相似，他們總有些差異，兩個人格多少是不同的。最後，這兩個不同的人格仍舊要統一為一個人格。

在演員創造過程中，演員先是與角色對立的，後來才慢慢與角色統一起來，這差不多是大家共通的經驗。

然而，在表演方法上，事實上的確存在着兩種流派——一派是重視演員與角色之間的不同和對立，另一派是重視兩者之間的統一。

前一個流派是從角色的外形底模倣着手，

後一個流派是從演員的內心底體驗着手。

前一個流派的演員們，因爲使用不同的手段和方法來模倣角色的外形，產生了三種不同的模倣的方法：

(一)一般化的模倣

(二)刻板化的模倣

(三)性格化的模擬

後一個流派的演員們，因爲是在不同的方式之下運用自己的內心去體驗角色，也產生了三種不同的方式：

(一)本色的體驗

(二)類型的體驗

(三)性格的體驗

我們要把這六種不同的演技，在後面加以分別的討論。

二 一般化的模倣

入題之前，我們想先說明：在演技的領域中，什麼是模倣(imitate)

模倣是一種機械性的複習。

要表現角色的思想和情感，演員可以機械地複習一般人用以表現思想和情感底共通的方法（這是一般化和刻板化的模倣的根源），也可以機械地複習從自己的體驗中所得的成果（這是性格化的模擬的根源）。

所謂“一般化的模倣”是指什麼呢？

我打算借用一些實際上的例子來說明。

假定有一個未受過演技訓練，毫無演技智識的人打算登台演戲，可不可以呢？

自然可以的。離現在二十年前後，在我們這圈子裏，眞正從科班出身，練好了一套本事才登台表演的，很難找出一兩個人來。在現在或以後，這種情形還是有的。這種本領可以是無師自通的。爲什麼演戲有這樣的便宜呢？

因爲一個劇作者無論把某一角色的性格寫得多麼複雜，這種複雜的性格都不過是由那角色許多個別的，簡單的行爲所表現出來的。而人類行爲底構成，在生理和心理的基礎上，大家都是一樣的。人類受了一定的刺激便發生一定的反應，這種反應在神經系統上促起了情緒的（心理的）變化，在人身內促起內臟和腺體的變化，在身外促起了面部表情，聲音，動作的變化（以上是生理的變化）。“這許多動作中最可以說明心理的，當然是那最容易看得見的動作了㊀，於是動作和姿勢竟成爲心理

的符號標記，說明招牌。』（見洪深先生作表演術圖解）這些標記人人都認得出，人人都會使用的。

試把一個角色的最複雜的心理狀態分解爲個別的行爲，則其表現亦不出乎行、坐、交談、沉思、喜、怒、哀、樂等等而已，有什麼了不起呢？這些本事誰都有的。

不錯，舞台上的表演跟日常生活究竟有點不同，於是祇要有一位行家指點他：『你得把動作聲音放大點，觀衆才看得清，聽得見，』就行了。

所以泰依洛夫[2]說：『有人問什麼是最容易的藝術，我將回答是演員的藝術。』

我最初登舞台時就有過這樣經驗：

十多年之前，導演在排演時告訴演員的僅限於在台上怎麼走動走動（大地位和大動作），其餘的一切都可以聽演員自由發揮。我們拖着天生的身體上台，自信祇要心定胆大，未嘗不能像在日常生活裏一樣的喜怒哀樂。因爲要準備也無從準備起，唯一的担心就是怕忘詞。

一上場頭頂碰到一陣上台暈，像初次掉在水裏的人一樣，眼祇見濛濛的一片，呼吸被窒息，手足

---

[1] 包括面部表情。

[2] 泰依洛夫（Tairov）爲蘇聯名導演。

沒有依憑，導演教好的地位和動作不知該用在什麼地方，一個動作剛做出來馬上就覺得不對，滿前一步馬上就退回來，自己完全陷入矛盾的，無意識的亂動中。好容易把自己强自鎮定下來，記起了角色的情感和動作，也記起了在日常生活中我們表示情感底習慣的樣子，我便順手拈來幾個現成的動作（自然其中還參雜許多無意識的亂動），於是漸漸覺着心沒有那麼慌，動作和情感的味道似乎有點相近；再也不像初時那樣心是這樣想，手足是那樣動了。

當我發現這缺陷的時候，我在以後登台便曉得該在什麼地方用功夫了，我感到這些表情和動作不够有力，我一定要把全身的氣力用在每一個表情和動作上面。賣力恐怕就是把戲演好的法門，一舉一動要『做足』（意思是演到過火），一出場嗓音就『高八度』，手舞足蹈，搖頭擺尾，怒則咬牙切齒，全身發抖，悲則大聲哀號，縐眉擠淚。因爲每個表情都要『做足』，上下的表情都很難聯成一氣。於是在觀衆看來，祇感到喜怒無常，裝腔作勢，而我當時自以爲是鞠躬盡瘁，極痛快淋漓之至。

上過幾次台，便感到一雙手是最難對付的，垂着不對，插在口袋也祇能是暫時的，一定要好好的運用它們，於是台詞便成爲動作的課本。所謂動作主要的是指兩隻手怎麼樣耍法。如說數目字，必屈指計算，言大小，必伸臂作比，說『今天天氣很好，』則以食指指天，說『你這個傢伙真不好，』則唸到『你』字時用手指你，唸到『不好』搖手示意。一切動作惟恐表現得不鮮明，一切意思惟恐交代得不露骨，把觀衆看作聾子和近視眼似的，非如此不足以使他們領會。

像我這樣經驗，我相信大多數朋友都可能有的。我當時是使用人們通用的一般化的標誌和符號從支冊上來選擇一個角色，在這些標誌中，使用得最多的是說明性的動作。

這一種演技，據我後來從書本上所知，是稱為『票友式的過火表演』（見史坦尼斯拉夫斯基的演員自我修養第三章。）

為什麼說牠是『票友式』的呢？

因為這種演技是原生的，自能的，是沒有演劇修養的人們所能使用的唯一的東西。

有人問史坦尼斯拉夫斯基❶（後簡稱史氏）：一個毫無經驗的演員表演時所使用的是一些什麼材料？史氏反問他：

『用與你所描寫的人物相符的，真實的有機的情感嗎？這些情感你是一點也沒有的。你甚至連從外表抄襲得來的一個完整的活生生的形象，都不能有。這麼一來，你怎麼辦呢？你就把那偶然閃在你的心中的那一個觸機抓住。你的心中儲滿了這些東西，準備在生活中隨時應用。形形色色的每一種印象，都留存在我們的記憶中，祇要需要時就可以用。在這種匆促或一般化的描寫的場合，我們不大留

❶史坦尼斯拉夫斯基（Constantin Stanislavsky）為莫斯科藝術劇場創辦人，名導演與演員，創立現實主義的表演方法，該項方法詳見演員自我修養與我的藝術生活等書，均有中譯本。

呻我們所傳達的東西是否與現實相符。爲着把各種形象活現起來，日常的習慣已經替我們產生許多刻板的格式或外表的描寫標誌，這些東西得感謝悠長的習俗，使我們每個人都認識。」

其次，爲什麼說這種演技是『過火』的呢？

我們說過：一種行爲的構成，人的感官所接受的刺激是『因』，促起了生理和心理的反應是『果』。這種演技祇模做一件事或一個人的一般化的外殼，牠不僅是脫離了最重要的『因』，而且自然也把形體的反應來代替內心的（情緒的）反應。情緒和形體的活動是一致的，離開了情緒的活動，形體上的活動（如動作，姿勢）自然是造作出來的。拿我當初演悲哀的經驗做例吧，爲什麼這個角色要悲哀呢？他是在怎麼樣的一種情境之下悲哀呢？這些問題並沒有打進我的心，我最初祇想到一個簡單，就是，在這個地方我要悲傷—老實說，在當時，我實在沒有辦法叫自已悲傷起來，但是我不得不悲傷給觀衆看，於是我不得不『大聲悲號，搥胸擠淚！』史氏說得好：『在舞台上不要爲奔跑而奔跑，爲難過而難過。在舞台不要「一般的」動作，爲動作而動作，要常常抱着一個目的去動作。』假使撇開奔跑或難過的原因和目的勉强去奔跑或難過，結果祇有出諸於做作，模倣。演員的一切努力祇好在這模倣的外殼上用功夫。演員愈是賣氣力，其誇張的程度就愈大，角色的較深邃的心理活動全被損殺，所以才說這種演技是過火。

這種演技雖然通常流行於業餘的『票友』或新進的演員之間，但是當一個有經驗的演員表演一種

他不知道的，不了解的，無法體會的事情或人物的時候，也容易沾染這種毛病。他既然對他所要描寫的東西無法表現，他就不能不從一般化的概念中抓取一些皮相的，似是而非的標誌加在牠身上，聊以塞責。

我自己就有過這種經驗：我演過大雷雨㊀中的波里斯。憑我的知識和經驗，我還能瞭解他是個帝俄時代受封建地主壓迫的小商人，他的懦弱的性格正反映出當時的黑暗勢力底猖獗。但，帝俄時代的這種小商人究竟是怎麼樣的呢？說實話，我真想不出，既沒有看見過，我也無處找。可是，波里斯底另一種處境却無形中誘發我：他是卡特琳娜底『情人』。夫所謂『情人』者，不外乎年紀靑靑，漂漂亮亮，瀟瀟洒洒之謂也。於是不管作者答不答應，我便順手把波里斯牽到天下有情人底一夥裏去。從此用功也有門路了：該溫存處極力溫存，該軟弱處便拚命軟弱，該難過處便儘量難過，反正這些地方都在劇本裏有案可查的。又如阿芒，方達生，周平以及遊戲不可少的年靑小夥子之流，都不外是『小生』，而小生底特點又不外乎是風流爾雅。普天下的少女角色不外乎是『旦』角，而旦角底要領又不外是動人愛憐。人人如此，個個角色如此。無怪有人說中國難得有眞本事的『小生』，而吃『小生』飯者又不能不自嘆『小生最難演』了。

㊀ 大雷雨爲俄國劇作者阿斯托爾夫斯基名著。

從演員底心理去考查這種演技底根源，最顯明的特點就是，他表演時內心空虛，了無一物。他一方面從角色身上抓不住一點東西，一方面是全身氣力不知道使在哪裏好。於是他祇能把角色底行為情感拆開來，逐件去捉摸，按照祖傳的方式，使出吃奶的氣力去喜怒哀樂。既然是『無病呻吟』，自然就『言之無物』。你不能說他不用功——他拚命在枝節皮毛底標誌上用功。你不能說他不求好——他拚命費力來討好。

此外，還有一種現象。

年來頗受人家恭維的一種所謂『生活化』的演技，有一部份在本質上也是一般化的產物，所不同者是：演員使用的是較熟練的技術。他們最講究表演得自然而隨便，要圓潤而沒有稜角，而很少去關心所表演的是什麼。他們把對角色性格(內容)底注意移到技術(形式)上。他們憑自己對角色底一般化的認識，而把牠演得一般化，這形象因為得着熟練的演技底渲染，未嘗沒有人味，但卻缺乏真實的，有性格深度的生命，——在技術上他們取法於質樸的自然主義，而在內容上卻徘徊於貧乏的一般化。

他們表演時內心模稜而空虛，祇是順手拈來一些自然生活底表象。這病根在於他們居恆對現實底冷淡，對創造底怠工，他們很少睜開眼睛，豎起耳朵對現實攝取創造的資料，而往往憑一些概念或『想當然』的想法就去演任何角色了。

三　刻板化的模倣

從一般化的模倣到刻板化的模倣是進了一步。前者是多半流行於舞台經驗較淺的演員之間，而後者多半是熟練的職業演員的產物。

演員使用一般化的外形標誌時多是順手拈來，毫無選擇的，因爲他祇有這一套玩意兒，事實上也不容他有所抉擇。同時因爲過於費力，就不免把一些凌亂的，零碎的，無目的的動作添在這些標誌之上，叫觀衆看來老覺得是亂糟糟的，拖泥帶水的一團。可是，職業演員已從積累的舞台經驗中與會了：哪一種人該有哪一種動作，什麼動作是代表什麼意思，把牠們分門別類，用起來頭頭是道；他又懂得動作如何交代得乾淨，什麼地方該賣氣力，哪一套玩意兒觀衆『買吃』，叫觀衆們看來淸楚伶俐，亦悲亦喜。

這種表演方法怎麼會形成的呢？

一個演員演過相當數量的戲之後，在自己的演出目錄中間總不難發現甲角色與乙角色之間有些大同小異之點，用以表演甲角色的方法未嘗不可以應用於乙。例如士農工商四種角色之間自然有很大的區別，但是兩個商人之間的共同點還是很多的。（我們在台上常看見闊佬多大其肚而手舞雪茄，反派紳士常生小鬍子而頓手杖，刻薄或陰險者可玩臉部痣上的幾根長毛，流氓多在掌中滾鐵丸，醉漢必打

臉，無須常將帽子推到髮後，等等——這東西假使脫離了角色的性格去使用，就成為刻板法，這裏的引例，是指此種情形而言，理由詳後。）又如喜怒哀樂四種情感之間自然有很大的區別，可是某種情感的表現總離不開某幾種基本的方式，在這些方式中還可以發現一條表現的捷徑。（如用手覆額以示難過，用手扯髮以示痛苦，焦慮必搔頭搓手，臨險必吐舌，死時必突然閉目垂頭——最多數的演員在我們舞台或銀幕上都是這樣死法的，正與舊劇中對眼珠挺腰的死的公式成對照。）他也懂得表現某種情緒的台辭總脫離不了某種程度以內的高低快慢，其中又有某種方式最容易收到效果。（如表示激昂則一口氣唸十幾句話如放機關槍，沮喪則將句尾的字音拖長，感傷則用『氣音』說話，激烈則將音調從低逐漸提高，從慢逐漸加快。演西洋古典劇則模倣牧師傳道的聲音，演日本人則將每個字改讀『陰平』，等等。）

他曾經留心看過外國的電影和戲劇，或別的同伴演的戲，在這些人中間他也許發現了他的偶像和宗師，也許服膺某人表演某一段戲的技藝，他考察過某人演某『路』角色慣用一些什麼動作，他辨別了某一種情感如何去表演才會收到最大的效果。他是如此崇拜他的偶像和他們的成就，恨不得馬上抓到一個什麼機會讓他照樣顯顯身手。（如有一個時期，朋友們中間頗以模倣外國電影演員為盛事，有的選擇非得力．馬區和李斯里．哈瓦特，有些選擇滿里斯．皮雷和却里斯．勞登，而在自己的圈子裏，有些朋友們又有意無意地模倣賈敎之和趙丹兩君。）

而且，有時候他也想到去觀察人生——那大概是他被分派去演一個不熟悉的角色，而他自己又不知道怎麼樣演的時候。他是那樣矜慎，而那角色的模特兒却偏偏故意跟他爲難，避而不見，好容易才遇到一個，他要一下子『抓到他的型』，把他眼看見的特點——自然是枝節的，皮相的——記下來，連考慮是否跟角色的性格相符合的餘裕都沒有，把牠照樣搬上自己身上去。

於是，他把劇本攤開來讀，在記憶中把這批分門別類的材料翻來覆去，考慮哪一種材料可以配到那一段戲裏，他的心像在那裏玩七巧板似的在拼砌一個人物。他的拼砌工作完成時，一個整個的人物的形象就活現在他眼前。他們之間有悠久的交誼，所以從形象出現的最初一刹那起，他就對牠完全熟悉。

自然他也知道用功的，現在到了他應該向這砌成的形象加工的時候了。他憑着豐富的舞台經驗，仔細推敲那形象底每一個技術上的細節，如何強調這段話的悠揚頓挫，如何把台詞與動作的搭配安排得動人，如何使動作顯得漂亮，這一切技術上的加工都是從討好觀衆的觀點上去考慮的。他又運用他的那套拿手的方法把牠們一下子都安排好了。他預計某幾段戲一定有效果或出噱頭，便把全部心思放在這上面，想盡法子要牠們保險『出彩』。假使在初演時發現了某段戲出了一個意外的效果，那麼從第二次起，便大事鋪張，強迫那效果『出』得淋漓盡致，擠盡了觀衆的彩聲才罷休。

這一種的演技——刻板化的模倣，史氏稱之爲『機械的表演』。

為什麼說是機械的呢？

因為演員在這兒並不是創造一個有生命的角色，而是運用許多分門別類的現成的方法，機械地拼湊成一個角色，他並不表現角色底情感，而僅是抄襲某一種類的情態，或做作出這種情緒底美化的外殼。

我們並不想抹煞：這套分門別類的既成的方法最初是從真實當中誕生出來的。牠原是血和肉的生命中之一個有機的部份，但當有人把牠從那母體上宰割下來，以備隨時隨地搬來使用，牠便從此失去生機。史氏在我的藝術生活中提到他自己所創造的並演過多次的史鐸克曼醫生（易卜生的名劇國民公敵的主角）的形象，在長時間的間斷之後，把那角色的內心的線索遺忘了，於是在重演時就剩下了牠的無生機的外殼，而流為刻板化的模擬。我們要是把從別的角色宰割下來的東西任意塞在另一個生命上，機械的性質當然更顯明。

但是機械的演員的用心並不止於此。他經不住舞台效果的誘惑，要把這些外殼加以彫鑿的修飾，強調並美化那些在角色的性格上是枝節的，但在外觀上常是矚目的細節。他把這些枝節的東西誇張到如此的程度，以致那佳製的圖形已經離開原生的樣子太遠了，牠原有所含有的一點暗示的意味已絲毫不剩，變為另外討好觀眾的法寶。

（例如，我們看見過演員們利用小道具來幫助性格創造的各種方法：洋派闊佬可含雪茄，有風趣

的少年可含烟斗，愚少可含長烟嘴，農民可含長烟桿，士紳可含水烟筒，等等，這些祗要用得合式，都是未可厚非的。但有一些朋友把全部心機都放在上頭，他們把這些道具要得那麼奇巧，花樣多而凸出，不能不叫觀衆懷疑這一個角色的大部生涯就是祭起他那心愛的法寶來耍戲法。）

這一種演技的病根，經史氏很扼要地說出來：

「我們把機械表演的根源與方法稱之爲「橡皮印戳」。假使你要再生各種情感，你一定要能够從你自己的經驗中把他們引伸出來。但因爲機械的演員並不體驗情感，是以他不能再生出情感的外部的成果。他借重自己的面部，手勢，聲音，姿態，他對觀衆所呈獻的除了感情空洞的死面具之外，別無他物。爲着這一點，他弄好一大批分門別類的漂亮的效果，通過外表的方法，假裝來描繪一切種類的情感。」

爲着這一點，他把自己的身體和筋肉施以機械的訓練。他對着鏡子下過許多苦功，十分明瞭筋肉運動與表情的關係。原來人體上有一種叫橫紋筋肉，牠可以完全受意志所支配的，面部表情，動作和姿勢的變化都是歸牠管的，當他反覆模擬某種情感時，他全部注意力都在觀察筋肉的細微的變化，設法以操縱筋肉的活動來代替情緒的表現。因爲他相信這種操縱能够在台上把表情傳達得準確而完善。由於不斷的操縱，筋肉的活動在本身也養成一種習慣，牠的活動也形成一種固定的形態。到了這步田地，他可以單用腦而不用心（心可以想着別的事情）就能表示出一種情感，這是機械的演員常常引以

自豪的。

但，這種沒有生命的空殼絕不能感動人的。『無論一個演員多麼巧妙地去選擇他的舞台程式，他不能憑這些來感動觀衆的。他一定要有某些輔助的手段以激動觀衆，因此他乞靈於我們所謂「劇場性的情緒」，這些是生於情感底外圍之一種人工的模倣。』（見演員自我修養）

按心理學的說法，情緒的產生不必先有身體的激動，而身體的激動也可以助長情緒的活動。例如我們的身體毫不受激動也可以發生憤怒，但如果身體已受激動，則憤怒的情緒可以格外增高。機械的演員就是企圖以操縱身體的激動來發動一種人工的情緒。例如你咬牙切齒，握緊拳頭，收緊全身的筋肉，撐直膝部關節，脚跟頂着地，急促地呼吸，你過了一會就會感到全身微微發抖。在觀衆看起來，就以爲這個演員是在盛怒的情緒的激動中，是一種純眞的情緒底有力的表現。

機械的演員就是這樣利用操縱生理活動的技巧，按照分門別類的刻板法來模擬人類最複雜的，最微妙的精神生活。

這種演技之所以流行於職業演員之間，是很自然的。他們積累了相當的舞台經驗，明白舞台是一種特殊的程式，有牠的特殊的技巧，方法和制勝之道。這些東西都是他們辛辛苦苦從實際經驗上得來的成功祕訣。他們的想法（對角色的理解和體會）和做法（運用形體的方法）都養成了牢不可破的習慣。加以他們不能不應付職業上的必要，成年不斷地輪演着許多戲，他們往往在沒有深刻地了解角色

的餘裕時，便被迫着要束身於窠臼之前了。那麼他們除了求援於自己的一點狹窄的心得，一些比較可靠的現成方法以外，還有什麼辦法呢？

在優秀的演員之間，這種毛病還是可能犯的。雖然他曾爲他的角色深刻地觀察過人生，吸收了許多豐富的典型的材料，但當他使用這種材料時沒有用眞實的體驗方法把牠們再生起來——即沒有通過角色的內在的有機的過程，來吸收這些材料，那他也會從另一條道路走到刻板法。

四　性格化的模擬

從刻板化的模倣到性格化的模擬（模倣是指外表的，模擬是兼指精神的方面。）是進了一步。我們先把「性格化」這用語扼要地解說一下。

先哲說過：『人底本質是社會關係的總和』，這總和的人底本質，在演劇用語上，稱之爲『性格』。他不是指一般化的抽象的人，也不是指某一種類的人，而是指那站在如此這般的社會關係之間的一個獨特的人格。演員的天職就是在舞台上創造角色的性格，因此，性格不能用一般化的標誌來刻劃，也不能用分類的刻板法來刻劃，而祇能從性格化本身入手，這才走進了表演藝術底創造的道路。

角色底性格是完整的，包括了內心與形體兩方面。各派的表演藝術家都肯定以內心的一面爲創造性格的出發點。就拿以注重角色外形底創造的法國表演大師哥格蘭㊂來說，他的看法也是一樣：『性

格是演技底一切底基礎。在你心中要把握角色底精神，你就會自然而然地演化出牠一切外形。……靈魂創造肉體，並不是肉體創造靈魂。』（見演員藝術論第一節）

演員創造的出發點，應該是內心的體驗，從內而外，這是一個顛撲不破的眞理。

然而哥格蘭也有跟別的演劇派別有分歧的地方，那就是，在準備一個角色和把握角色底性格時，他是自內而外的，而在表演一個角色和刻劃角色底性格時，他是停留於外的。他說：

『研究你的角色，潛入你角色性格底表皮下，但絕不要恣意，要握牢韁繩。不管「第二自我」儘笑或哀哭，充當以至於陶醉，難過到要死的程度，總要把牠放在「第一自我」之一貫的無動於中的監察的管制之下，放在事先熟籌好的，規定好的限度之中。你在某一次中發現了角色底正確的解釋，就讓這種解釋從此保持到永遠，而你的任務就是規定出一些手段，使你在任何時間任何場所都可以原封不動地把牠再捕捉回來；演員千萬不能失掉了頭腦。』（見演員藝術論第十節）

他又說：『從「自然」本身中「再創造」（角色底）出一些個人的特徵，通過了這些特徵來下意識地反映其內在性格——這一種的藝術手法我是絕不過問的；演員把握着一切在舞台上可以產生效果

❶ 哥格蘭（Coquelin）係法國表術正統的代表者，著有演員藝術論（L'Art du Comedien）。

的（角色的）特徵，將牠在一剎那間就實現和再生出來——這才是演員天才之一。」（見前書第三節）

哥氏揣摩角色性格的目的並不在於把握內部性格的個人的特徵，而在於發現牠的可以獲得舞台效果的形態，使觀衆觀照其性格。他之所以在自己的探慮體會角色底性格，那不過是一種手段，而把握角色底外觀的特徵才是他的最後的目的。

這種外觀的特徵是屬於角色個人的性格上的產物，並不是屬於演員自己的，因此這派演員最講究如何根據每個角色的不同的性格儘可能的改變本人原有的神情，氣派，聲音，容貌，舉止，動作，化裝，服色，每個角色都要不同的。

在中國演員之間，袁牧之君就是走這條路的第一個人。從他所演的桃花源中的百折不回的哲人起，文舅舅和狗的跳舞中的舊俄的沒落地主，回春之曲的老華僑，到怒吼吧，中國㊀中的配角——苦力老王，電影桃李劫的學生，沒有一個角色的性格是相同的，而他也致力於給他們一些判然不同的外形。

㊀桃花源為日本武者小路實篤的劇本，文尼亞舅舅為柴霍甫所著，狗底跳舞，為安特列夫所著。當時朱穰丞與袁牧之兩君演該兩劇時，正從事於『辛酉劇社』。回春之曲為田漢先生所著，怒吼吧，中國為特來却可夫所著。

我記得當時想向這一方面努力的朋友們曾有過一種心理，就是：能够愈裝扮得不像自己本人愈好。假使觀衆在舞台不認得這角色是誰，待翻開演員表才發出驚嘆的聲音：『哦，原來是他！』的時候，他的愉快是什麼也不能比擬的。

這些朋友們尋求合適的性格化的外形資料的刻苦精神是可敬佩的。如袁牧之爲演文明戲劇，曾有一個很長的時期朝夕出入於上海霞飛路一帶的俄國小餐館，觀察那些流落的舊俄人物，當他發現了一個適當的模特兒，便每日都追隨於他的身後，直至找到他全部可用的材料才換第二第三個對象。又如他在怒吼吧，中國演那年老的碼頭搬運工人，因長期使用腿力，一條腿又因害風濕而浮腫，所以那條腿包紮得比另一條粗大，走路時略帶蹣跚，這簡單的一條非常顯明地刻劃出一個終生勞碌，雖病足而仍不能不作苦力的碼頭老工人的面影，這印象至今仍未從我的腦海中退去。圈子裏的朋友都稱袁牧之擅長『小動作』，意思是說他擅長於把握角色性格底外形的『細節』和特點。

在美國電影演員中如號稱『千面人』的郎·却乃（Lon Chaney 已故）就是這一流演員底代表，從笑柄（Mockery）中的工人沙幾（Sorgel），吳先生（Mr. Wu）中的中國老夫子，午夜倫敦（London After Midnight）中的怪紳士，歌場魅影（The Panthom of the Opera）中的依力（Eric），鐘樓怪人（The Hunchback of Notre Dame）中的敲鐘人，都是以截然不同的風度和外在的因素來刻劃角色的。

這就說明不僅是演員[illegible]，而且更重要的是要將他從角色性格中流露出來的情緒活動用外形化的方法固定下來，以使他在連續的演出中反覆地應用。

爲什麼有這必要呢？

這是與舞台藝術的特性有關。在別的藝術裏——如文學、美術、音樂、電影、甚至演劇中的作劇，導演等等，每個藝術家的創造都是一次完成的。文學家，一次寫完一篇小說便交給印刷所，作曲者一次完成他的樂章，便交給演奏者，導演一次完成他的排演，便把工作移交演員去執行。惟有舞台演員，每次演出都等於一次重新創造。而且每一次創造都得倚賴他自己的難以控制的情緒的活動，有時可能好，有時可能壞，不像別的藝術家們可以從容推敲，以完成一次至善的創造。因此當作一個藝術家的演員就可能這樣考慮：祇要在一次創造中我發現了一個理想的形象，我就要把牠牢牢的把握住，假使我讓牠隨情緒底自然的飄浮，而影響到那既得的理想的標準，實屬不智。情緒底浮動既然是難以控制的，那末最妥當的方法當然是把那情緒流露於外的形式固定下來，每次的演出祇要能夠重複這固定的形式，就是保持那理想的標準的上策。於是感謝他們那訓練有素的形體技術，他們常常能夠把很細微的情感狀態再現出來。

（演員從事電影工作就根本沒有這種顧慮，因爲祇需要在攝影機前面表演——創作——一次。其次、電影有『特寫』的技術，可以把演員最纖細的表情放大，過份講究外形化反而是有害的。）

當這派演員從情緒中伸引出合用的形式，還得施以彫鑿，使其適應舞台的程式。這樣，這種形式又往往經過一番美化和誇張的潤飾，更能夠刺激觀衆的視聽。從而許多外鑠的，裝飾的，卻為原生形態所沒有的成份都滲雜進去，這一切都是為了提高舞台效果。

為着要精確地重複這形式，哥格蘭曾告誡過演員在表演時要絕對保持冷靜，千萬不能讓自己的情感為角色的遭遇所挑動，這樣才能夠平穩地操縱自己的形體去模擬角色的心理動態。他說過：『演員一定要審視自己在舞台上所從事的一切，自己加以判斷，要保持自主。正當他用最大的真實和力量來表現着情操之一刹那間，他千萬不要去體驗他正在表現着的情操底影子。』（見上書第十節）到此為止，角色的內心經歷事實上已被置諸度外了。

像這一類的演技，史氏稱之為『再現的』。

哥格蘭的見解是比較極端的，也許祇有像哥氏一樣對演技有這麼高深的造詣，有這麼圓熟的技藝的大師才能完全做到。事實上現今劇壇上的這一派的演員，多半採用哥氏的修潤外形的方法，而在表演時盡可能的用真實的體驗把外形『復活』起來。他們企圖將原來的情感『灌進』已經固定化的形式之中。不過因為活的情感與固定的形式之間究竟有若干的距離，內與外已經成為兩回事。然而演員的這種用心仍舊是可以看得出的，當他所規定的外形並沒有為外來的程式所變形，他的情感可能從此明確地透露出來，否則，他的真情的暗流總衝不破那堅硬的外殼。像這種例子是頗多的。

稱括說，這一派演員偏重於角色的外在形態底模擬和變形，他的內心經驗亦「再現」在外形中。

★　★　★　★

一般化的模倣，刻板化的模倣，性格化的模擬——這一系列的表演都是從角色的外形底模擬着手，在原則上是共通的。

票友式的過火演技，機械的演技，再現的演技——這三種演技在方法上有很大的差別。在藝術評價上亦有很大的距離，不可同日而語的。

這裏前面所說的三種模倣和三種方法雖是逐步向上發展的程序，但並不是說演員技藝上的發展一定是照這程序按步上升的。這些待做結論時再說明。

五　本色的體驗

我們現在開始研究另一系列的演技，那是從演員的內心底體驗着手的。

我們想先說明什麼叫「體驗」？

「體驗」是指演員切身去感覺（feel），純真地去經驗（experience）。

要表現角色的思想和情感，演員要切身去感覺，純真地去體驗他們。因爲演員主觀上的各種條件各不同，所以他們體驗的方式也各有區別，其中最原始的一種，是本色的體驗。

前面說過，演員和角色各有互不相同的獨立的人格。現在我們要演員去體驗角色，一定要在演員與角色底性格之間有若干的共通點。假使演員的性格和才能是多元的，他可能適應各種角色；假使他的性格和才能在某一方面特別發展，他可能適應某一『路』角色；假使他是非常偏狹的，他祇能適應某一種角色。

是些什麼東西把演員限制住呢？

首先是演員性格上的原因。

我們常常聽見朋友們說，某人演某個角色很好，性格很合適。也有人演某個角色失敗了，便推諉說與自己的個性不合，這都是實話。因為『他的個性非常頑固地堅持着自己的領域，竟沒有解脫的辦法。』（見哥格蘭前揭書）成功與失敗都是自然而然的。

一個演員的氣質也給他自己相當的限制。我們常常發現一個演員的性格和才能都能相當地適應某一角色，但表演起來總覺得有些說不出的東西不對勁。最後我們才弄清楚這是演員氣質上的問題。誠如瓦赫坦高夫㊀所說：『有時候一個演員的豁達端莊的稟賦特別強，往往不能夠跟一個壞蛋的角色的

㊀ 瓦赫坦高夫（Vakhtangov）為俄國名導演，原為史氏門生，自一九一八年後，其對劇藝主張開始與史氏分歧。

必要的適應相協調。遇到這種情形，他塑造角色的形象一定不免有偏頗』（見瓦氏札記）。

這些是一個演員本身的性格和氣質上的限制。其次，『演員的容貌，肉體的外形以及骨格的架子，有時的確祗能演一種「型」，甚至某種性格，那是因爲他有着不能適應別一種角色底阻力的原因。』這幾種限制，加上演員的才能底稟賦，技術底修養，往往就決定了一個演員適應角色的範圍。

我們先從那受主觀的限制最多，適應的範圍最窄的演員說起。

這種演員祇有一條路，就是把角色底內外的特徵遷就他自己的。

試回想我們早年參加演員工作的故事，我想大多數人最初一次被選來擔任某個角色，其主要的原因就因爲自己很『像』那個角色，而這種相像又多半是指形體上的。許多漂亮的小夥子在學校時代的遊藝會中恐怕都演過女角，因爲他的臉目很『像』女人，魁梧一點的就演小生，貌不驚人的祗好委屈點演老頭兒和老太婆了。注意到內心的相像，已經是進一步的事了，某人溫文的稟性，某人粗豪的脾氣，都是劇團裏現成的幾味『藥』，每次演不同的劇本，都是『換湯不換藥』，老是那個味道，老是那一副嘴臉。

本色的演技雖然是入門演技之一種，但在某種情形之下也可以列入有創造性的演技之中，這是指當他本人的性格能夠與角色完全一致的時候。自然這種情形是不多的，往往要等到有些熱心的劇作家發現了這演員的特出的個性，特地爲他創造一個人物，他的純真的稟賦纔能透露出來，他的天才纔能

聲光。演員賴此以成名，在中外均不乏其例㊀。

如初期中國劇壇上的名演員唐叔明陳壽秋諸君，他們在蘇州夜話和南歸等劇中的成就至今仍銘刻在一部份觀衆的記憶中，這些都是田漢先生以他們的性格爲『模特兒』寫成的，甚至連角色的身世也有一部份採取他們的眞實的生活，作者更在劇情的頂點上給他們本身的情緒底潛流安插好一個出口，他們的眞情迸發出來，其勢不可抗禦，能有哪一個觀衆不爲他們的純眞的靈魂所感動呢？

南國社的演技，在總的方向上，是屬於本色的體驗的，他們在舞台上要求自我的解放，偏重靈感，這些都和田漢先生初期的劇作的浪漫主義的風格相一致。他們中間的優秀演員在舞台上裸露他們的人格的全部寶藏，悲哀和歡笑，我想沒有人會懷疑是在『表演』吧，他們確實地是生活於舞台之上。唯一可詬病的，就是他們無視技術，他們沒法控制情感，反受情感所隨意驅使（他們有時候會在台上哭到說不出話來），傷害了整個形象的完整性，破壞自己的創造底節奏。這確實是一切浪漫主義表演底特徵。英國該派演員克吟㊁表演激情時，其純眞與熱力是前無古人的，毛病也是在能『放』而

㊀ 法國劇作家沙都爲名女優貝哈特寫戲，意大利劇作家鄧南遮曾爲該國女優杜絲寫戲，而蕭伯納有幾個劇本顯然爲愛蓮•黛來寫的。

㊁ 克吟（Edmund Kean）爲英國十八世紀名優，其業績請參看本書「附錄」。

不能收。

這種演員，常被稱爲『個性演員』（Personality Actor）。

在中外電影中，這種例子更多。從來電影商人就以不斷的製造各種不同的，新鮮的『個性演員』來挑動觀衆的口味。從十多年前全世界影迷都醉心的克羅‧拉寶，却爾斯‧法雷，珍妮‧蓋諾直至最近的黛安娜‧寶萍，哪一位不具有一個原生的迷人的性格？而且，哪一位不是給製片者接二連三地用一些大同小異的劇本把他們的人格的特點擠乾，直到觀衆看到倒胃口時，便把他們當廢料丟掉，另外找新的。

演員以自己所特有的個性而閃現於舞台或電影上，在最初的一瞬間會使觀衆感到無限的清新與真實。個性愈鮮明的演員，往往就是哥格蘭所說『個性非常頑固地堅持着自己的領域，竟沒有解脫的辦法』的人。他的整個人格往往發揮在某一個特點上。當這個性上的天賦的蘊藏枯竭以後，他再沒有其他的財富了。那時候他可能很快的隕落，像一顆彗星一樣，漸漸從劇目單上消失去。

假使他繼續過着演員的生活，其個性仍不能適應着新的情勢而展放得更寬，更有彈性，而他又被迫着去演各種不甚合適的角色，那惟一的辦法是把各種角色一律去順應他自己。於是從觀衆的眼睛看來，他所演的這個角色與那個角色的區別，僅僅是換了一套服裝（如我們過去在中外電影所看見的那樣），他不折不扣地還是他自己。假使不幸一個與他性格距離太遠的角色派到他頭上，那末，兩者

人格便在他身上打架，他會變得無所適從，那時候除了乞靈於『一般化的模擬』而外，再沒有什麼辦法了。

個性演員常以其個性底優點自恃，他們從成功的那天起便漠視技術而重視靈感底有無就是創造底成敗的關鍵。就在他們演得最成功的戲裏，他們的成績仍舊是不十分靠得住的，因爲他們不能預料這次的表演情感來勢如何。他們對外形的技術極端不重視，他們的部位和動作，在每一個演出中，祇能做到『差不多這個樣子』，說不定在那一場中間會臨時添上一大批新花樣，弄得對手眼瞪口呆，而在下一場戲裏他的對手正對他準備好新的適應，他却又悠然的省漏掉了。

個性演員的『體驗』是本色的，而不是角色的。他的體驗過程是充滿着無意識的衝動，從不知道『通過意識的技術以達到下意識的創造』（史氏的表演論的第一原則）。在他們最成功的場合，這也許是一種優秀的演技，但這是一種不足爲訓的演技。

六　類型的體驗

從本色的體驗到類型的體驗是進了一步。前者是指演員的個性祗能體驗一種角色，而後者是指他能够體驗某一『路』的角色，他的適應力是較寬一點。

心理學者企圖把人類底人格型式分爲兩個相反的類型：內傾型和外傾型，或週期型和分裂型（如

外傾型是好外務，多動作的，內傾型則不尚交際，喜用思想的；過期型的特點是極爲興奮與極爲憂鬱的時期互相更迭的，分裂型的人是與環境不多接觸，常過沉默與孤獨的生活。）戲劇界裏所習用的類型術語，原無一定的原則。有的從道德的標準去分的，如在電影的角色間，慣稱好人爲『正派』，壞人爲『反派』。在『文明戲』中，從劇本(幕表)的擬定到演出，完全建築在一定的類型上，除了生、旦、丑等的分劃大部承襲舊劇的規模外，又加入性格的分類，如在小生一項下又有所謂激烈小生，風雅小生，言論小生等等。目前的劇壇固然沒有明白的類型分劃的用語，然而在一個劇團之內，某個演員能演那一種的角色，自己人差不多都是心裏『有數』的。其中有一種演員，他的個性比『個性演員』較寬而有彈性，但他始終祇能適應某種範圍以內的一羣大同小異的角色，別的角色都沒辦法演得好，這些我們稱之爲類型演員（Type actor）。

外貌與類型的分劃也頗有關係。因爲常識告訴我們，某種外貌往往與某種性格有相連的關係。心理學者也以爲過期型的人的體格多是圓形的，而分裂型的人則爲瘦長的。我們中國古傳的「麻衣相術」的祕訣，就是找尋性格反映於形體上的特徵。

但類型的界限，假使是必要的話。應該從演員底內在的性格上着眼。

我們對於演員本身性格上所形成的類型，與劇壇中慣用的『類型分配角色制』(type-casting)所鑄成的類型，有不同的看法。前者是演員本身的人格發達的成果，也是他的心理活動底一定的趨

限。這種極限每個演員都有的，所不同的是程度上的差別。演員正不必以不能演沙士比亞全部的角色爲遺憾（從肥胖，狡猾，誇大的流氓酒徒福斯塔夫到那修長的，猶疑寡斷的王子哈姆雷脫），因爲這樣的天才並未有過。相反的，演員認淸了自己這種局限，辨別這局限之內的各種心理活動的變化，把這種微妙的活動體會得更深刻，拿牠作爲創造自己所屬的類型以內的這個或那個角色的材料，使他們有獨立的（不是大同小異的），鮮明而深刻的性格，還可以成爲一個優秀的類型演員。

但是，有一種類型演員是被動地造成的。普通經過的情形大槪是如此：假定有一個新進演員因外貌或性格上的某種特徵被派去担任一個慈祥的老人的角色。意外的他演得很成功。於是，從此以後，與此相彷的老年角色——不論是樂天的，豪爽的——都一律分派到他頭上來。他性格的明顯的特徵反覆地被歸羃在一個模子裏，可是在他的內心的深處也許還埋藏着一些更深的元素，祇有在他自己深沉地內省時才感覺到牠的活動，而這種寶貴的元素因爲從來沒有機會去發掘牠，反而日趨湮沒，終於弄到他自己也不復意識到牠的存在。一方面他的心理老是從那些類型角色的性格上感受重複不已的富同的刺激，他的反應漸趨於疲頹而固定化，他的新鮮的創作慾絕不會被激起，於是他原有的特徵上的彩色便日漸褪落。這往往是一個類型演員的後期成績爲什麼很難勝過他的成名作的原因。

在『以貌取人』的『類型角色分配制』下。這種悲劇發生得更慘。演員常因外貌與形體上的原因而被死縛在類型的牢裏。人們從來不看他的心靈。別人要的是他的軀殼。我常在美國電影中看見幾個

面熟的警察，永遠是警察，和那個匪徒，永遠永遠是匪徒！

『類型分配角色制』主要是美國電影的明星制度下的產物，中國電影演員是直接受過牠的不良的影響，我們話劇界所受的影響是比較的輕。這種制度之所以能在我們圈子裏流行還有兩種原因：一是我們劇作家所寫的人物還有若干的公式化的殘餘。其次，更重要的是因爲部份演員自身的性格，氣質，形體上的確有很明顯的局限性存在，絕不能單憑技術就打得破。因此有若干技術上還過得去的，而本身有一定的局限性的朋友們，雖然抱負了『什麼角色我不可以演？』的雄心，但徒有雄心總不能改變自己天賦的『自然』。因爲『創造並不是技術的戲法』（史氏語）。這份缺憾就不能派在這制度上面。

我準備舉兩個知名的演員的經歷來說明兩種不同的類型——演員主觀上的類型與被動地鑄成的類型——底區別。前者是已故電影演員尙冠武君。他因爲長得魁梧而性格頗豪放，在他的初期的從影生活中一直被派去扮演草莽英雄和惡霸，出入於層出不窮的武俠片中，憑他這副身手混了好多年，差點就埋葬在惡鬥殺撲裏。幸虧他的另一種更深沉的內在的性格被發現，他被擢爲天倫的主角，他替中國電影帶來了第一個東方哲人風的老人，從此而後，他接着演了兩三個相當優秀的角色（如時勢英雄等劇），一躍而爲當時第一流的演員。尙君的例子是說明類型演員底創造的大道。另外一個也是電影演員——王樹林君，在他初演人道的時候，那一個觀衆不爲他所創造的那個典型的中國貧農底純樸

的性格所打動呢？自後，聯華影業公司的出品每逢有寫老頭的角色，祇要是老老實實的，都毫無遺漏地派到他頭上，他自己也有這一類的內在性格，他演十個角色，都是一個樣子。觀衆漸漸地看膩了，他渝落了，後來就不知所終。

中國的類型演員和一般的個性演員相似，多半不十分重視技術——心理的或生理的。他們所用的常是靈感和刻板法的混合物。因此他們所能勝任的類型的範圍日益縮小，他們的內心日益滯塞住，他們所貢獻於劇藝也愈少。大多數歐美的類型演員，相反的，是內外的技術並重的，萊里斯•皮鐳和李安爾•阿威爾雖然老是在一羣類型的角色裏打轉，但每個角色都賦與新的外貌和生命。

我們自然不主張用『類型角色分配制』去造成類型演員，至於演員本身性格所趨向的那一種，在創造上，當然承認有他應得的地位。他應該不斷地注重自己內心元素的發掘和培養：他的心要不斷地吸收人生所貢獻給他的素材，來耕耘他的心，說不定在什麼時候，他會在心田裏發現某一種新的元素底種子，他助他長成，這就可以成為創造一個新角色的胚胎。這樣類型的範圍就可以一天天的擴大，從此類型就不會是他的囚牢，而是他的繁殖地，他是自己的心靈底拓荒者，他有一座花園了。

假使一個演員是從自己的內心底體驗出發去創造一羣角色，而這一羣角色的每一個都有獨立的，活生生的生命，這就是優秀的類型演員。

類型演員的性格上的局限有些人是可能開拓的（有些人不一定可能），但是不能把牠消滅。因為

開拓也有一個新的局限。如史氏所說：

『演員之情感勝過他們的智力的，在演羅米歐和朱麗葉的時候，將會自然地着重情緒之一面。演員的意志强的，可以演馬克白和勃蘭特，而把野心或狂熱强調起來，第三種類型將會下意識地，超過必要地加重哈姆雷脫或智人納丹的智慧的陰影。』

這也許是類型演員最大的極限了。

七　性格的體驗

從『類型的體驗』到『性格的體驗』是進了一步。據個人的看法，這算是演員創作的正路。

我們在前面討論過『性格化的模擬』，現在談的是『性格的體驗』，這中間有什麼區別呢？

這一派演員與前一派的相同，認演員創造的根基是角色的性格。所不同的是模擬和體驗的方法上的問題。

我們說過在表演藝術史上代表前一種傾向的是十九世紀末期的法國表演大師哥格蘭，而代表後一種傾向的，是同時期的英國表演大師亨利·歐文。❶

❶亨利·歐文(Henry Irving)爲十九世紀後期英國名伶。

這兩個流派是表演藝術的根本的區分。

歐文曾經引用他的宗師馬克瑞狄●對演技所下的定義：『要發掘角色性格的深邃處，探索他的潛伏的動機，感覺最美妙的情緒的顫動，理解字裏行間的思想，以便把握住劇中人物自己的一般的心靈。』他的要點是說要把握劇中人物自己的心靈，

那末，為什麼我們要說歐文這一派的演技是從演員內心出發，而不乾脆說從角色的內心出發呢？那不是跟我們的常識更接近嗎？

因為演員的內心是主體，是動因，角色內心是客體，是條件。而演技是演員的心靈通過角色的心靈底表現。假使一開始就要馬上抓着角色的內心，是絕對辦不到的。除非是替『個性演員』而特地寫成的劇本。

甚至演員在舞台上所表現的，我重複一句，還是演員自己的心靈底長成的一面。

我想說明我的想法。

人——演員，是個高級的有機體，他的行為，思想，情緒都渾然一體地活動在這有機體裏。人——演員不是無生物，可以施以解體的，如哥格蘭所說的那樣，演員的人格可以截然劈成兩邊：『一邊

● 馬克瑞狄（Macready）為十九世紀初期英國名優。

是善感的靈魂，而另一邊 就自由得像一塊柔韌的油灰（彌補玻璃窗縫的油灰）一樣 ，一切部份都可以爲了適應需要，做成任何形態。』（見哥氏前揭書）。人——演員的心靈與形體的活動，情緒與理性的活動並不能分開來孤立地活動，而互不干涉。

假使演員的精神活動與形體活動可以那樣截然的分開，假使演技的最高目的不是在於創造角色底精神活動，假使角色底精神活動可以用形體去模擬的，那麼表演的最理想的工具，應該不是有機體的演員，而是無機的傀儡了，因爲牠才是最冷靜的，最服從的，可以隨便做成任何形態的東西。這樣，我們就離開戈登・克雷❶的『超傀儡劇』的理論出發點不遠了。

正因爲有機體底活動，生長，發展的過程是有他自身的規律的，所以援用這些規律使演員的心靈在角色所處的情境中活動長成，是可能的。要演員搖身一變而爲與自己的人格不相干的角色，那麼除了從角色的外形底模擬去着手之外，不能有其他的途徑。

演員底心靈祗有一個，我們不能把我們的軀體租給別的角色，讓自己的心靈在裏面『唱雙簧』。我們祗能從我們的心靈本身來想辦法。

---

❶ 戈登・克雷(Gordon Craig) 爲近代舞台裝飾底理論家與先驅，主張導演中心論，一切舞台工作者都得服從導演的設計，他認爲演員表演時常爲情緒所擾，故倡議用傀儡以代替活的演員。

我曾到過一個苗圃裏散步，看見各種地帶的奇花異草的幼苗都蔚然雜生在裏面，在那裏有兩三株菊花長得格外茂盛，鮮美，把我的眼光一下子就吸引過去，我禁不住走到跟前去仔細地欣賞牠。我問園丁：爲什麼這幾株花長得特別高大呢？他告訴我是用一種特殊的方法去栽培的。假使別的幼苗經過同樣的栽培，也可以一樣的繁茂。

突然我想像這苗圃未嘗不可以看作是演員創作底心田：牠含孕着各種花各種草的幼苗——各種人格的元素。演員是個園丁，可以按照劇客——角色——的需要，把那棵被選的幼苗培養起來——像那株美麗的菊花一樣。

在朋友之間，我也曾經看見過，一個藝術至上主義者在短短的一年間變爲精明的投機商人，一個放蕩的歌女在一年後變爲一個嚴慎的主婦。他們還是他們自己，但已經是不同的自己了，他們有的是同一的人格，可是人格所表現的型式是不同了。假使把前身看作演員，後身看作角色，那麼這些朋友不是已經把演員創造角色的原理啓示給我們嗎？他們是從內心底動因開始的，並沒有從外表着手。

因而，我假定各種人格元素的幼苗可能存在於一個人——演員——的內心之中，大多數的幼苗因爲不能適應於他所處的實生活的環境而被壓抑，遺忘，處於原生狀態中，這裏祗有幾種能適應他當前的境遇的，才特別滋長，成爲他一定時期之內的人格底標記。

就此我以爲演員的內心與角色的內心是兩會事，二元的，感謝這種簡單的事實替我解開這個謎。

後來看了一點書，才知道這種看法早給先賢們解釋得非常透徹：

『開始時（指演員創作的開始），演員並不是這個人（角色），或那個人。他在本身中原有一個鮮明的地或潛然的地發展成的，內外的個性。在他的天性中他也許不會有這一個角色的卑鄙，或那一個角色的高貴。但那些品質底種籽一定會在那裏面，因為我們的內部有着一切人類底特徵，無論是好的和壞的。一個演員應該運用他的藝術和技術，採用自然的方法，去發現這些元素，他必須把這些元素發展起來，提供給他的角色。照這個樣子，他所描寫的人物的靈魂，將是他本人的各種活生生的元素底化合體。』（見演員自我修養）

那麼演員表演角色時的情感是屬於他本人的呢？還是屬於角色的呢？假使是屬於他本人的，那麼他演許多不同的角色，豈不是祇能使用一個人的同樣的，舊的情感？假使牠是屬於角色的，豈不是每次演一個新角色，都要發明一種新的情感？

『你希望一個演員為着他所演的每一個角色發明各種樣式的，新的感覺？甚至發明一個新的靈魂？那麼一個人要被迫着裝載多少靈魂呢？從另一方面說，他能否把自己的靈魂搬出來，換一個租來的，對某一角色更合式的靈魂呢？這種靈魂向哪兒去找呢？你可以問人借衣服，錶錶，各種東西，但你可不能從別人身上把他的情感拿走，我的情感是我的，不能出讓的，而你的同樣屬於你的。你可以了解一個角色，同情你所描寫的人物，把你自己置身於他的處境中，因此你會照他所要求的那樣做去。

這就會在演員心中激起各種情感，這種情感就會與角色所需要的相符合。但是那些情感並不是屬於劇作者所創造的人物的，而是屬於演員自己的。」（見前揭書）

那麼，演員應該保持自己的形體和聲音呢？還是按照角色的需要加以根本的改變呢？

答案是儘可能的保持演員本有的東西，把對角色有妨害的成份去掉。因爲他們認定形體與內心是人的有機體底統一的活動。用機械的方法加以改造，就很容易破壞了其中的一面而影響到整個，影響到人物的眞實性。

史氏的一位傑出的高足普多夫金●說：

「當劇本所需要的內與外兩方面的系列的表現，不是用公式法去操縱的，或用虛偽而機械地重覆的一些字句，姿態，音調去表現的時候，當這些表現是看作演員自己的活生生的個性底調節和再表現的時候，一個有必要的眞實性的形象才能從此完成。這一種構成角色的態度就會給角色一種有機體的統一，假使角色與演員本人的活生生的有機體的統一斷然分離，角色的有機體的統一也就不會得到的。」（見「電影演員論」）

史氏的另一位傑出的門生瓦赫坦高夫在一九一八年（那時他仍信服史氏的主張）寫過一封信給俄

●普多夫金：蘇聯電影名導演，爲最先應用史氏表演於電影表演中的第一人。

國名演員杏寶說：『我之所以喜歡你在瘋疾中表演醫生一角的態度，就因爲你保存了你自己的堅苦和抑揚頓挫，這一點是無疑的。一個人應該通過自己，並肯定自己，去接近那形象。』

這派演技之所以肯定演員本有的形體和聲音，是爲着要保持角色與演員的有機體的統一　從而創造出角色的有機體的活動。

和這派的看法相反，哥格蘭是主張演員的形體——特別是聲音底變化。他說：

『演員第一必須集中努力的便是明確的發聲法，這是演員藝術的ＡＢＣ，也是最高的目標。

『聲音是最高彈性，最富變化的東西，要按照角色所需要的做………各種各樣的聲音。不管要什麼聲音都可以變化，必須有從笛子到喇叭那樣廣的音域。』（見前揭書）

但歐文的看法正好相反：『如果這個演員沒有眞正的把握住性格，他的語言傭用了或一種美與智力所完成，這就是不眞實。所以在背誦字句上越用功，而在意像上懂得越少，也就是一天天地把自己推進機械的統制的路上去。』

亨利・歐文要用自己天籟的聲音去傳達與角色相符的情感底纖微。他是從內心到外表都肯定自己的這麼一個偉大的表演藝術家。英國戲劇批評家Ｌ・Ａ・Ｇ・史聰郎說：

『看見他在舞台上，八十至九十年代（十九世紀）的觀衆不會忘記他就是歐文：不過他們對於歐文的顯然的人格所能揭示的許多性格表示驚奇。歐文所演的六個角色，並不是一個角色底六次演出。

他在牠們中間揭示了同一人格的不同的片面，但是牠們完全彼此不相像的。」（見戲劇的常識）

以我們所見過的實例而論，電影中所見的雷諾特‧考爾門，李斯爾‧哈華特，加利‧古柏，等等都是屬於這一派的演員。

他們這樣的重視演員的主體，是否是說祇要從主體上着眼，不必要什麼技術，就可以達到角色底完滿創造呢？

自然不，他們之重視技術再重超過了哥格蘭派的演員們。不過技術的目的是不同的：哥氏一派以模擬爲目的，他們是以體驗爲目的。史氏說：

「爲着要表現一種最纖細的，太半是下意識的生活，演員一定要能够操縱一種有非常反應力的，訓練完善的聲音和形體的器官。這一種器官一定要經常的練好，把最纖細的，近於不可捉摸的情感，用最大的敏感性和直接性，絲毫不誤地再生出來，這就是我們這一派的演員爲什麼要比別人更多下功夫的原因。」

祇有通過技術，一個角色的活生生的，微妙的靈魂才能透露出來。

演員雖然學會了這套精微的技術，但不是說就能演一切的角色（如哥格蘭所看的那樣）。決定的因素還是在於演員的人格。史氏警告過演員們：

「有些角色你沒有適合的情感去提供給牠們，這些就是你絕不會演得好的角色。牠們應該從你的

戲劇表上抽出來。在基本上，演員並不以類型爲分類。他們的不同點是爲他們內在的品質所造成的。」

這才是一個演員創造底放大的極限。

因此，我們說：這一派演員的特徵側重於演員內心底體驗，發掘，培養，其外在的形體是自然流露的。

★　★　★　★

本色的體驗，類型的體驗，性格的體驗——這一系列的表演都是從演員的內心底體驗着手，在原則上是共通的。

但，這一系列的演技，第一種是使角色服從自己的個性，第二種是使角色服從於類型，第三種是使自己滲透於角色中，其方式是有很大的區別，其藝術的評價上亦有高下之分。

這三種演技，事實上是演員如何運用和發展自己的人格以期與角色相逼近的過程。雖然大多數演員們常常滯留在某一個階段上，但也有一小部份人可能按步發展，從低位到高位。

連前述的模擬一系列演技一起，我們一共研究了六種演技的方法，這些祇是一般表演藝術底活動中所表現的各種傾向。在這各種傾向之間，有某一種在一定情形下必然會與另一種發生關係（如「本色的體驗」與「一般化的模倣」，如「類型的體驗」與「刻板化的模倣」）；有某一種在一定情形下可能發展爲另一種（如「類型的體驗」可能發展爲「性格的體驗」，）又，反過來說，某一種在一定

情形下可退化爲另一種（如「刻板化的模倣」可退化爲「一般化的模倣」）

同時，幾種傾向可以先後出現於一個演員的身上，也可以同時出現於同一個演員表演同一個角色的演技之中。這些都可以在前文中體會出來，不再舉例。

總之，這些不是機械的分割。

八　兩種表演流派底比較

以上我們把六種演技都扼要地批評過了。我們認爲，性格的體驗是正確的創作方法，而性格的機擬雖然有牠的缺點，也不失爲是一種有成就的方法。因爲，『祗有性格才是演員創作的基礎。』但他們兩派演員在舞台上最後所創造成的性格，有兩種不同的形態。

哥格蘭要求演員的人格絕對的服從角色，即絕對服從原作者的心意，而不能容許演員對角色有任何的解釋與創造。他認爲許多偉大的劇作家所創造的角色是無比的完善的，在一切方面是無從超過的。他說：

『把徹底研究角色的眞面目，竟僭妄地代以毫無法則的演員的幻想，把牠做爲自己的事業，在觀衆前表演的郭乃意，沙士比亞的心靈，竟代以誰也看不懂的，他自已的內心。』他指摘歐文『也有體錯沙士比亞的馬克白的地方』。他以爲『連歐文對於沙士比亞的劇中人物也解釋錯誤，其他普通的人

物怎麼會有成功的希望呢？」

而歐文却說『假使沙士比亞聽見克吟讀：「啊，傻子！傻子！」（與賽羅的台詞），連他自己都會驚訝的。雖說所有的演員不都是克吟，但他們除去程度不同而外，都有同樣的能力，把劇中人物從紙上活動起來，來接近我們的心靈，我們的認識。』他是認爲演員的解釋是容許的，而且他常常能够補充並發展原作者的創造。

把劇作家對角色所創造的成果看作演劇藝術最大的極限，最高的成就，我們以爲是有條件的。這首先要求劇作者的創造確是無可倫比的，像沙士比亞，郭乃意這一流蓋世的天才又當別論。但，即使是沙翁筆下的人物，有時候在性格描寫的細節上也是簡略的。這些地方就需要演員的解釋。

而且演員不止是用他的思想，而且是用他的情緒去做解釋工作的，假使這種解釋僅局限於思想的一面，大家可能達到一個共同的結論，但情緒上的解釋可能因各人的精神上的經驗不同而有差別。

例如哈姆雷脫這角色，自在沙翁的筆下誕生後，不知經過多少演員表演過，也不知經過多少文學批評家分析過。屠格涅夫以爲他是人類的普遍性格的一面，法郎斯說他又勇敢，又怯弱，表現出人類的一個優點，也是缺陷。我們接受了各先進的舞台藝術家，文學批評家對這角色的分析，我們可以歸納成一個共同的結論，近乎沙翁的原意。

但事實上從來沒有兩個演員演這角色是雷同的。『我曾經看見過十幾個哈姆雷脫，每一個演員，

舊著成不成的一個、也貢獻了某種不同的東西，即使那些貢獻是對於一行詩辭的解釋。」（見史脫郎前揭書。）

史氏說：「一個眞正的藝術家說出獨白「活着呢？還是死呢？」（哈姆雷脫的著名的台辭）的時候，他僅僅在我們之前述說出作者的思想，和實行他的導演所指示他做的動作嗎？不是的，他是在還行台詞放多量的他自己的人生觀。這樣一個藝術家並不是站在一個想像的哈姆雷脫的立場說話，他是被放在劇本所創造的情境中，站在自己的立場說話。作者的思想，情感，觀念，理論轉化為他自己的了。」

因而，哈姆雷脫在不同的演員的處理下可以演成一個為報父仇而苦悶的王子，可以演成夢幻與現實在心中交戰的夢想家，也可以演成一個與圍困着他的殘酷的世界作英雄的，人性的鬥爭的思想者等等。

「同是一個哈姆雷脫，我卻看見過無數不同的氣質。」（見Clement Scott著論幾位著名的哈姆雷脫）歐文和羅撥孫（Forbes Robertson）秉承英國人的冷靜的氣質把他演成一個夢想家，學者；沙爾文尼放射出意大利人的熱情，把他死前的一場戲演得空前壯烈；沙拉・貝哈特(Sarah Bernhardt)憑藉法國人的任情的天性，找到了別人所忽略的哈姆雷脫底機鋒善變；卜士（Edwin Booth）給他帶來了美國人底率直聰明；而特衛林（Emil Devrient）給他抹上德國人底幽邃容靄的哲學風味。

但是一切的解釋都應該從角色性格的根柢上出發，枝外生節的附會是不容許的。

因此，演員絕對地服從角色，祗不過是模擬劇作家創造的成果，而正確地解釋角色，則能根據劇作者的成果而創造出一個眞實的新的生命！

假使我們用辯證的觀點去看，則兩種演技的區分如下：

哥格蘭的方法是：演員是主體，角色是客體，演員是「正」，角色是「反」，他主張演員服從角色，是由正做到反，但這中間並不是有機的統一的。所以我們說他是重視演員與角色間的對立。

歐文則從演員的主體出發（正），通過角色（反），而產生一個新的人格（合）。所以我們說他重視演員與角色之間的統一，是演員人格向更高位的發展。

這個新的人格是演員自己，因爲他有自己人格上的特質，同時却不是自己，因爲他滲透過角色的特質。

史氏曾經拿劇作者比諸於父親，演員比諸母親，在台上創造成的人物是他倆的嬰孩。他說：

『我們這一派的創造是一個新生命—角色中的人物—底孕育與誕生。這是跟人的生命底誕生相同的一個自然的行爲。』

演員與角色之間的這一種關係才合於藝術創造上辯證的發展的眞理。

第二章　演員如何準備角色

一　角色底脈胳

一個演員接受了一個劇本，附帶着通知書，他被分派去扮演劇中某一角色。他興冲冲地一口氣讀完了牠，當時他的心情是怎麼樣的呢？

是不是跟普通的讀者讀劇本的心情一樣？或者，他另外有一種絕不相同的心情？

這些問題不僅不能引起一般人的興趣，就是連演員們自己也往往忽略牠，認爲這些是聽其自然的事。或者，有些人注意到牠，也會有意無意地把牠隱祕着。

他們的意思好像是這樣：

『你不必管我怎樣讀劇本，怎麼樣去準備一個角色。以後我將把我的角色呈獻到你們面前，好歹隨你們去批判吧。我把舞台後面的生活告訴你又有什麼用呢？』

因此，自來演員們都很少把他們的經驗寫下來。自來一般人也沒有意會到這會有什麼損失。然而，當一個演員在準備着一個角色，或正經驗着創造底苦難時，却往往會緬懷着那隨着名優底才華以

俱逝的寶貴的經驗。一個演員的創造底心理活動，祇有他的同行才認識他的珍貴。

假使我們覺着前輩的名優未免過於矜持或吝嗇，我們試把自己的卑微的經驗談一談吧。有一個時候，一部份演員朋友們都有此同感，決定撇開了羞澀和自餒，大家赤裸裸的坐在一起來談談：

——我們讀劇本時的心境是怎麼樣的呢？

——普通的讀者讀劇本祇求儘情的欣賞。但我們讀時，除了欣賞之外，心裏自然會產生一種急切的熱望，要捉住了自己的角色。因此許多不同的心情就出現了：我覺得這個角色寫得平庸，會感到興緻索然；或者他的生活是我所不能理解的，我會感到茫然無措：有些角色是我從心眼裏不喜歡他的，我感到很難和他共處；但，也有些角色會叫我『一見生情』，像邂逅了一個一見傾心的對象，從第一眼起就爲她所吸引，她的一顰一笑都迷住我。總之，演員在這個時期，心裏醞釀着許多暫時尙難分析的衝動。

無論他的心境是愉愉或沮喪，大多數演員都要接受這安排好的遭遇，迎接這被喜歡的或不喜歡的不速之客。

於是有人問：

『這些心裏的衝動後來經過了一些什麼變化，才逐漸在我們身上長成爲一個角色呢？』

這個問題最好是先聽取各人報告自己底實際經驗。經過了一番詳細的報告後，使大家驚異的是，

不僅是每個人底整個的創作過程不同，就是連第一回讀劇本時的心境和意向都十分的分岐。例如A君，他初讀劇本時慣從劇本主題底分析下手：

『我讀劇本先就注意主題所在，其次才注意到自己的角色——他的性格，所處的社會層，屬於哪一類的人物等等，隨後便開始對角色進行形象化的工作。我常常聯想到自己曾經接近過的人物——實際的人物，但並不模倣他，祗求從他那兒感受一點精神上的影響……

『我以為第一遍讀劇本並不是研究自己的角色和他與其他的人物間的關係，而應該從理智來研究劇本底主題，研究我們在舞台上所表現的主題是什麽，並怎麽樣才能表現牠。』

可是B君的做法正好相反：

『一個戲開始要排，我先看一遍劇本，跟普通的觀衆一樣，留下一個完整的印象。以後讀的時候才着手設想那角色，漸漸的模糊地體會了她的生活。比如我不久以前演的北京人中的愫方，讀劇本後我就不知不覺地跑進了那個劇中人物底生活圈子裏，與她發生共同的情感。這不是意識地去做的，全憑了自己的直覺去體會的……』

而C君讀劇本時的心理活動，可說是充滿着演員底識能：

『劇本到了我手，我第一遍看時就特別注意自己的角色，從台詞中直接去感應角色的性格，同時也去體會別的劇中人物——自然是比較輕淡一點，祗要讀上幾頁，等我模糊地摸到了我自己底和其他

角色底性格，我心裏就會不知不覺地用不同的口吻說他們的話，有時還帶着動作，就是說我在無意中把整個戲演了一次。於是我對每個角色都有一個模糊的意象，這些東西加强了和加深了我對自己角色底意象。有時候我會從過去的記憶中發現了一個與這角色相近的模樣，那末我就開始拿他們相比較，一個意象慢慢在我心裏出現了。如果我找不到，或者，這種角色是我從未見過的，我就要憑自己的想像問問自己：「假使我自己處在這種情境中，便會怎麼樣呢？」這樣我也可以得到一個大致的印象……我在聽導演講劇本或圍桌對詞時，就注意劇本底中心意義，漸漸抓住牠的重心。」

還有一些朋友們第一次的接觸劇本是聽劇作者或某一指定的人朗誦的。許多人說，那時候大家都靜靜地聽，他們自己的——作爲一個演員的——心理是被動的，似乎沒有感到什麼顯明的活動。大家同意這不是理想的方法，一個人唸劇本常常把所有的劇中人物都唸成一個調子，印象反而不易明確，同時演員還會無形中受了這個『先入爲主』的調子的影響，這對演員是很少有好處的。

有人說，他爲着要使自己的角色顯得更親切，他慣於把角色的台詞翻成自己的家鄉話在心裏默誦。

總之，大家都同意演員第一次閱讀劇本所得的印象對以後的角色底創造有極深刻的影響。第一個印象很像播種在演員心中的角色底胚胎，從這裏生長健全的或不健全的生命來。

因此，演員要爲第一次閱讀劇本安排好一個適當的環境和心境，審慎地把這顆種子種在心靈中。

然而大家對於應該怎樣讀劇本的看法底分歧多於同意的地方。在三十人左右的一羣裏面，大致可以歸納爲以下的幾種看法：

一．是從理智的觀點出發去做分析工作，去掘劇本底主題；

二．是以感性的眼光去看全劇底發展。去揣摩自己的角色底情感，直覺地體會他的內心；

三．是一方面直覺地體會角色底情感，一方面直接地並直覺地參加角色底活動。

我們撇開小的差異不說，這些看法在原則上走上了兩個極端：一種是從理性出發，另一種是從感性開始。

爲什麼會有這種分歧呢？我們可以聽取他們的論辯：

『我們既認定了第一個印象是種在演員心裏的角色底胚胎，那麼這個胚胎非得是正確的不可，這個創造底出發點非得是正確的不可。

『假使我們第一次從劇本裏感受的印象能夠保證是正確的話，當然從感性出發是可以的，不幸感性的印象多半流於不精密，零碎而片面。

『好久之前，我記得陳凝秋君第一次朗誦田漢先生新寫成的獨幕（而且是獨腳戲）詩劇古潭的聲音時，他對於劇本和角色底體會是如此的直接，深入，完全投進了那詩人底幻滅的靈魂裏，那幻滅底戰慄從他那低吟的，深沉的聲音裏傳出來，真像古潭的死水波動着沈鬱的漣漪……許多動作底細

節跟着流出來，唇尖微抖着，眼光像凝視着另一個不可測的世界，是空的。周匝的人——連原作者也在內——都悄然地默默垂淚……據我的經驗，一個演員初次體會他的角色能夠這樣深入而正確，這是僅見的一次。最近我又有一個機會聽某劇作家朗誦他的新作，在座每個人都很受感動，然而還沒有唸到一半，我就覺得有點什麼東西在心裏開始作梗，愈來愈顯明，我終於明白在那裏懸宕我的是我的理性，牠發現了劇中的主角底性格被刻劃得不真實而不正確，因而那角色當初給我的一點感染，到此時便全部被掃去，我對他引不起情感。我想，假使要我演那個角色，我一定要先用理性分析他，解剖他，補充他的殘缺，我才能對他引起共鳴。假使我們單從感性下手，那末結果一定弄到這角色底意象陷於殘缺，我所得來的印象流於錯誤，那我就是把一顆壞的種子播種在心裏。

『即使一個角色被作者創造得非常完整，即使一個演員對於那角色底全部生活體會得完全正確，他從開場到閉幕為止直接感應了許許多多不能言傳的，生動的，片段的情緒，他隨着角色底每一種遭遇而哭泣，歡笑。但分佈在全劇底各場面裏的千頭萬緒的情緒從四面八方來衝擊他，像層層洶湧的波濤在簸弄着他，情感上的細節多到叫他迷亂起來，他可能感動得很利害，可是他很難辨別一切，結果陷於情緒上的混沌。至於角色的精神生活底整個的聯系，以及對於劇本和角色底重心的所在，他是找不到的。

『這樣，一個角色的情緒底發展就沒有頭緒，層次和賓主，演員讓角色隨着自己的情緒隨便氾

浮，他在自己的情緒底漩渦裏游泳，誰知道他會把角色帶到哪裏去呢？

「這是意味着，即使一個演員的感性的出發點是正確的，他仍然可能在中途迷路。假使他的出發點是錯的，那就更是「一差以千里」了。

「我們要把這個演員從漩渦裏救出來，祗要把一條救命索丟給他就行了。那根繩索是什麽呢？是演員底理性的分析。他手攀援着這根繩索，就可以一步一步地游到劇本中心之所在。

「假使我們一開始就從理性的分析下手，那我們就像撥準了船舵，讓那船乘風破浪的駛去，駛上那正確的航線，不會中途遇到漩渦和暗礁。即使偶然遇到，我們祗要撥一撥那舵就過去了。

「因此，我們不僅需要一個正確的出發點，而且也需要一條正確的航線。要發現這些東西就得仰仗我們的理性，因此，領導我們演員底創造的是我們的理性！感性的東西（感應，體會，情感，情緒等）是受牠所調度的。」

這種看法雖然是闡揚得相當透澈，卻爲在座的一部份朋友所不讚同，他們陸陸續續地發表了一些意見，大致可以歸納如下：

「一個演員的任務是在舞台上創造一個活生生的人物，而不是表演一種思想，因此，演員第一次讀劇本並不必存心忙着找主題。在你看過劇本之後，從各個劇中人物底血肉的生活和人性的悲喜底後面，你會意會到有一種重要的思想，自然而然地潛縈在你的心上。也許這就是主題，但牠的形態卻不

很明確而固定，經過多次的閱讀之後，牠終於會慢慢地固定為一種意識的東西。

『假使一個演員急於要操理智底刀去解剖一個劇本，去發掘牠的主題，那就是意味着他要操那把刀去切開那角色底血肉的生命，撇掉他的情緒生活底大部份精微的細節，排除他的人性的悲喜，去抓取他的骨骼。但演員要創造的是血肉的生命而不是乾巴巴的枯骨，是活生生的形象而不是脫離血肉的概念！

『這種概念對我們演員有什麼用處呢？用處自然有的。牠甚善於引導演員去創造一個乾枯的，概念化的，一般化的，公式化的人物。為什麼呢？因為角色性格上的許多特有的色調和光彩都被剝奪下來了。

『純理性的主題對於我們主張以感性為創造底主導的演員們是否有用呢？有的，我們絕不抹煞主題對我們的幫助。但理性的主題祇能做我們的創造工作上的指路標，而絕不能做創造一個角色底心靈生活底推動力。

『什麼是一個角色底生命底推動力呢？那是埋藏在他的心底深處的願望，情感，情緒和愛與憎——那些推動他去行動，思想，奮鬥的動力，從這裏展開了他的深的痛苦和高的懽愉，驅使牠不能不向着劇本底結局走去。

『我們絕不否認一種真實的思想和信仰能夠激起人們熱烈的情感，有許多劇本寫過一些思想上和

信仰上的殉道者，似乎演出這類劇本時可以從思想出發了。但這些人物之所以肯殉道，並不單是因爲他們從理性上服從這眞理，而是因爲這眞理在他的遇遭的實際生活裏發生過强烈的光輝，給他帶來了幸福和希望，使他不能不愛牠，願意爲牠而死，這恰好是一種最强烈的感性的感召力。

『假使觀衆到劇場裏來看哈姆雷脫，他存心要看的是哈姆雷脫王子底猶豫的，矛盾的思想底表演呢？還是來看他打算爲父報仇，不惜侮辱了自己心愛的奧菲麗亞，對母親憎恨而又不忍下毒手，想殺死叔父又常常錯過時機……這一連串的錯綜的，人性的爭鬥呢？再舉一個明顯的例，假使有一個取材於基督的生平的劇本，你試想像：使觀衆鼓舞的，是他的教條呢？還是他在最後的晚餐中爲獨大所賣……爲着救世界而願意去揹十字架……這些血淚的事蹟呢？萬一觀衆愛看的是前面的一套，那麼他到劇場來是多餘的，他可以乾脆到教堂去聽說教。

『不，觀衆是爲着要看血肉的人，血肉的生活才到劇場裏來的！而我們演員也爲着要創造血肉的人，血肉的生活才跑到舞台上去！』

兩方面的意見雖然是各持極端，然而都沒有完全抹殺對方的價值，似乎可以從中找到互相補充之處，於是D君企圖更內省地追憶自己的經驗，提供一些具體的材料來給大家參考。

『我讀過也演過不少的劇本，最初並不打算冷靜地去讀牠或分析牠，祇聽任劇本怎麼感染我，祇要那劇本和角色寫得眞實，有血肉，總容易激起我强烈的感應。但有時候我會感到有一種生硬的思

想被插進我的台辭裏來，我的理性給牠刺醒了，反轉來思考牠，我意識到作者打算要「點題」了，牠似乎用手擱住我，要借我的口說他的話，那時候我就有點別扭，但我還是不能不說，因爲牠們是那樣重要，不交代清楚，觀衆會摸不到劇本的頭緒的。這種主題不必經過分析就可以順手拈來。但在大多數場合，我總不先去找主題。特別是在初次閱讀的時候，我要在我心裏插下一顆滋潤的，而不是乾枯的種子。我要捕捉那角色最初閃現出在我心裏的新鮮的感覺，我的心裏的新鮮的光彩和顏色，這些東西像閃電似的一瞬則逝，而祇有那初次接觸的心底敏感才會像初次露光的攝影膠片似的把牠們攝下來。以後閱讀所得的印象無疑會增加牠們的深刻和明確，但敏感的作用是從此失去了。這又好比是一個遊客初次游覽名勝時會感到新鮮和振奮，而當地居民都以爲是平淡無奇，雖然他們對於當地的知識比那新遊客豐富十倍。因此，在第一次接觸劇本時，我希望對角色攝得一張有新鮮的光彩和顏色的，有新鮮的感覺和氣息的照相，而寧願把主題底追尋放在以後。我絕不存心去找牠，因爲經過一個相當長的時間——往往是準備排演的時候，牠會自然而然地浮現到我腦子來的，正好比暢遊名勝歸來的旅客事後對當地景物有了明確的整個的認識一樣。

『我承認有些角色是那樣地緊緊地吸引着我，在初次閱讀到一半的時候，我就能夠跟他發生深刻的共鳴，與他一同去感覺，有時候我可以猜得出他下一段戲的意向和動作而不致錯誤。爲什麼能夠這樣呢？因爲我雖然一方面在感應那角色，然而却在感應中認識了他。基於感應和認識底不行作用，我

才能這樣做。單靠直覺的感應是不行的。

「這件簡單的事實豈不是說明了：即使在深刻的感應中，還有理性底暗流在那裏流動嗎？牠們是平行地在活動，有時理性隱伏在感性之後，有時感性隱伏在理性之後，不信，你試讀一個很動人的劇本，假使中間有一句台詞或動作寫得不眞實，你先是「感覺」牠不順，不很對勁，接着你的理性會馬上受刺激，抬起頭來過問了，你就會明白這話或動作「爲什麼」不對勁。

「我承認我初次得到的許多感性的印象可能不準確，後來經過理性所判斷，知道「爲什麼」不對。然而完成這修正的工作的還不是理性。我祇不過受了理性所提醒，我仍舊得回到角色底性格裏重新去體驗角色底全部感性生活，體會牠自然流露出來的節奏和細節，才能發現我怎樣誤解了牠。這樣才能使那瘡疤重生了血肉。我絕不單靠理性去做「剜肉補瘡」的外科手術。

「因此，我同意下面這句話：理性的主題祇能給我們的工作做指路標，而感性的感應和體驗才能使我們接觸一個角色底心靈生活底推動力。」

他的意見得到在座大多數人的讚同，似乎可以視爲初步的結論了，但其中有幾位朋友還有一些疑問，比如說，E君就從實際的經驗中提出反詰：

「我讀劇本是不大科學的，也從來沒有講究過。劇本寫得好，碰到我興緻好，我就一口氣讀完。劇本拿上手一讀，不感興趣，就撒手了，我總得勉強好幾次，才讀完了牠。

『碰到這種情形，說實話，我從來不看第二次，祇把自己的詞兒用紅鉛筆勾起，連別人的話也懶得再看，祇記住自己接話的最後一句。

『碰到這種情形，我對自己的角色的印象是模糊，很淡薄的，我連多看幾遍都覺得非常勉強，說實話，我沒有辦法去提起自己的感情，更談不到什麼體會和體驗。』

F君附和他的經驗，說：

『姑且我們承認一個演員應該從感應他的角色着手，他初讀劇本時所需要的情感是否會聽我們指使，招之則來呢？假使情感不來，那我們怎麼辦呢？』

這個實際的問題馬上引起大家的注意。

大家追究他爲什麼不會引起閱讀的興趣，到底才知道有時候是因爲那角色寫得乾巴巴的，不容易引起他的興趣；有時候是因爲那角色離自己的性格太遠，不容易引起同感；有時候又因爲他不大熟識那角色的生活，因而不容易理解他。

這是三種不同的情形，大家把牠們分開來研究。

F君對於第一種情形補充了具體的資料：

『例如抗戰初期的許多急就章的劇本裏就充滿了這一批乾巴巴的角色——愛國志士，漢奸，日本人。頭一回演這類角色倒覺着挺痛快的，第二回就覺着乏味，到現在我們還可以常常在劇本裏遇到這

一路貨色，他們眞像乾巴巴的鷄肋，引不起我的食慾。」

D君替他解答：

「像我們演員底角色創造一樣，假使一個劇作者寫一個人物單是從論理或概念出發的，那末那人物多半祗有骨頭，沒有血肉。自然你不能硬硼硼地吞他下去。你要演這種角色，首先就要看你是否具備了使這枯骨重生血肉的能力，就是說：要看你是否能够接受劇作者的一點暗示，運用你自己的修養，經驗，情緒記憶，想像，重新回到那誕生這角色底人性的大地裏，把他的血管筋脈找出來。你要能够體會出那貫串在他的感性生活中的推動力。你要用自己的奶液哺養他，使他慢慢地復活。這是一種艱鉅的工作，假使你能够成功，你的功蹟也許會超過劇作者。事實上我們也曾聽說過，在歐美劇壇上。有一些從不受人注意的卑微的角色，一經某些有才能的演員底再創造，居然獲得一個嶄新的生命。」D君說完這番話之後，接着又解釋第二種情形：

「反過來說，偉大的，不朽的角色，也不見得每個人演來都合式。沙爾文尼演的奧賽羅雖是成爲天下的絕響，而史坦尼斯拉夫斯基演這個角色却自認沒有成功。一個演員是否能演某一個角色，是要看在這演員底心理機構裏是否具備了使那角色底性格賴以生長的質料。史氏說過：『假使你沒有適合的情感來對付的角色，就是你絕不會演好的那些。這些角色應從你的劇目中抽掉。』假使你覺得角色的性格離你太遠，你不容易對他引起同感，那就是說，你無從體會他的血肉的，感性的生活。這是證

明了「自然」所給你的局限性是較大的，而你自己又沒有從人生吸收豐富的經驗，進行較深的修養去打破這種限制。」

至於第三種情形呢，有這種同樣的經驗的人是太多了，特別是在他們演外國的古典劇的時候，現代的劇本又比較好一點。C君的經驗頗引起大家的注意，她說：

「就拿我不久之前演閨怨中的伊麗莎白女詩人來說，初讀劇本的時候，我就覺着她的詞兒不容易懂，她說話的語法和語氣跟我們不同，她的構思也是別有風格的——文藝氣味很重，我平常初讀劇本時便沛然而生的感應，在今天好像給什麼東西給堵住，我感覺着無從下手。

「我有點不服氣。我先使自己安靜下來，把台詞讀得很仔細，把每一句話的意思都理會清楚，我的心思和智力便開始活動，牠們把話的意思剖解開，在我心裏醞釀起一個逐漸清晰的意象，這意象就會促動我的情感。

「自然，為着理解伊麗莎白，為着理解一個女詩人的心理，我還得讀許多參考書，做一些其他的準備工作，才能跟她熟識。然而，就一個演員對於一個不熟識的角色能否引起感應這一點而言，我以為還是可以的。不過這種感應不是直接的，直覺的。牠還滲雜了一些其他的心理活動在裏面——如心思和智力等。情感也許來得慢一點。但牠卻和直覺得來的東西一樣的動人。」

大家沉默了一會，然後有一位朋友說：

『E君所提出的問題，這裏都有了初步的答案了。

『假使我們演的是乾巴巴的角色，我們要比對付普通的角色多倍地努力把他沈浸在他的原來的感性生活裏，使他復活。假使我們不能把距離自己性格很遠的角色演得好，正因爲我們的內心欠缺與這角色共通的質料。假使我們不能對自己不熟識的角色發生感情，那僅僅因爲我們沒有很精密地去體會他。

『這些解答都沒有與我們前面的意見衝突，多半都可以作牠的補充。

『從C君的話裏又給我們一些新的資料。她提到心思和智力幫助了她對角色的感應，所謂心思，智力是什麼呢？不外是理性活動底另一些別名。人類底心理機構並沒有專爲人們習用的各個名詞來開設一個器官，這部份管心思，那部份管智力，另一部份管理性。這些名詞不過是表示心底能力底各種不同的運用而已。

『同時，心底能力底運用也不限於單獨某一面的，比方說，現在需要理性出馬，牠就回過頭對感性說：「你歇一會吧，別出來搗亂，」你以爲這種情形可能嗎？自然是不可能的，心底能力底感應是不可分的，引起這一種活動，必然也會牽引起其他的各種，不過你自己也許沒有意識到吧了，祇要這一種活動不能完成當前的任務，另外的幾種就會暗地裏或顯明地起來幫助牠。

『這幾種活動由於互相倚賴，互相補充，互相支持，互相刺激而增強起來。牠們是有機地聯繫着

的，祇有這些活動和諧地協作的時候，我們才能夠很活躍地很自然地，去從事創作。』

『既然這樣，那我們幹嗎要把心底能力分開來談呢？』E君又反詰。

『那是因爲我們知道誤用心底能力就會在創作上引起不同的後果。我們之所以强調感性和情感底作用，是因爲要動員其他一切的心理活動來協助這一方面的活動，使我們能夠最直接地，最深入地接近那角色底心靈。』

這一個答覆便結束了這次座談。

二　角色底『規定的情境』

我們得到了一個角色的新的光彩，顏色，氣息和感覺的印象之後，我們就想進一步整個地，準確地，具體地，鮮明地認識牠的全貌。

怎麼樣進行這件工作呢？各人都有自己不同的習慣和方法，我又得借重我的朋友們的經驗了，G君的話先引開頭來：

『我接到劇本後，先詳細看兩三遍，對劇本底涵義大致了解之後，才注意到自己演的角色。我有一點表格，用來記載角色底各方面的特點，我根據劇本所交代的——自己的和旁人的台詞中關於他的性格上的介紹，同時也把從我自己的想像引伸出來的東西，一一填進表裏去。第一項是他的年齡，第

二項是他的生長的地方，演中國戲便註得更詳細，例如在南方或北方生長的人在性格上就有顯明的不同。第三項是這角色所處的社會環境，地位和受的教育，第四項是我打算怎麼樣設計他說話的聲音和速度，動作，舉止，行路的樣子和他可能有的習慣的動作。但這些祇充備考之用，並不馬上決定的。」這位朋友最近演日出中的潘月亭一角，獲得相當的成功，於是我們便要他報告創造這角色的經過，他接着說：『我根據劇本底暗示，覺得潘經理這角色應使觀衆引起一個惡劣的印象。我把他的身份分析過之後，覺得他應該是一個銀號或小銀行的經理，並且是從地道的中國錢莊當夥計慢慢爬出頭的……關於他的心理，我的和別人的台詞裏交代得很充分，作者給了我們很豐富的材料……關於他的外形，我曾到各方面去找，遇見可以採用的特徵，便記錄下來。我收集了不同的「型」，技後從許多人的身體，面孔，肌肉，頭髮的樣子中間，綜合爲現在的形象，我也選擇了一些日常的小動作，如一個手插在臀後衣袋裏，一隻手拿住雪茄，這些都對造成一個壞老頭的印象有幫助。我又加了咳嗽，雖然這很簡單，我也曾注意到抽「瑝民牌」的紙烟與抽雪茄烟的人底咳法不同：前者吐出來的是濃痰，後者吐出來的却是清口水……』

H君的做法又不同：

『當我開始研究角色時是從角色環境上——也就是從他的國家，社會，階層等等一個一個的往裏鑽，歸根結底，鑽到最後的一個核心的小圈子——卽角色底內心，去研究他的內心生活。再從內心生

活出發，尋求他的動作。」朋友們替他的方法起了個名字，叫做「影響圈」。他最近演過大雷雨的奇虹，朋友們頗稱道他的成就，我們請他談談他與這角色之間的故事。他說：「我研究奇虹的性格，也是從「影響圈」的方法着手的。我為了追尋他的性格是怎樣形成的，曾把對他的研究從竪的推上到一兩代——他的家世，直屬親，血統等，又從橫的——各種社會的因素去推求，這步工作是根據了劇本底規定和自己底想像去做的。我還去找許多能夠具體地影響我的身心底資料。首先我認定奇虹是個心地良善而純潔的人，我要先對自己的心靈做一番洗滌的工作，我開始讀聖經。他曾經說過：「祇要上帝饒恕我就行了。」我又得體會當時俄羅斯人特有的憂鬱的氣質，我讀貴族之家，其中拉夫列茨基發現妻子不貞的那一段給我很大的啓示。從被侮辱與被損害的中的老頭子身上，我看到被壓抑的人在心中所燃燒的烈火，這與奇虹受了母親底無理的壓迫所造成的無可奈何的憤怒有共通的地方。我從奸細裏體會到一個懦弱的人底心理，這又是奇虹性格中較明顯的一面……與進行這些工作的同時，我開始為奇虹寫日記，我借他的眼睛來看週遭的世界，我逐日記下了他的觀感……」

除了這兩位而外，當時參加談話的大多數朋友們，並沒有講明用什麼其他具體的方法去認識他們的角色的。他們的工作多半是在腦子裏做的，如他們所說：自己詳細看過劇本之後，他們找一個清靜的地方坐下來捉摸捉摸。角色底特徵也許並不能一起浮現在心頭，但閉起眼睛來，大致的模樣總可以看到了。其餘許多細節是在後來對詞，排戲以及日常生活中的偶然的觸機上領會到的。這些東西底

收穫是不一定的，有些角色能够收穫得多，有些收穫得少：他們又發明，許多理解和領會角色的工作是自然而然地去做的，他們不能够很具體地說出來。

總之，演員們爲着要具體地認識角色全貌，總得做角色性格底分析和歸納的工作。至於怎麼樣做法，那就看各人的修養，方法和習慣。有些是做得很具體而堅實，有些人是不慣拘形迹的。然而大家都從形成這角色底性格和影響他的行爲，情感和思想之環境的和社會的因素來開始研究。這種因素是劇作者所規定好的，史坦尼斯拉夫斯基稱之爲『規定的情境』。

拿自然界的東西作譬喻，角色是一株樹，一簇花，那麼『規定的情境』就是指牠的周圍的土壤，地質，雨量，風，陽光等等。那花和樹在生長中的枯茂豐瘠多半要受這些因素的影響。假使我們能够精確地計算出這些因素底質，量和成份，我們就可以預算出這些花和樹底生長的情形。

劇作者創造他的劇中人物底情形也跟這相類似。不過這些因素不是自然形成的，而是由他自己決定的，他開始創作時，就問他自己：

『假使在某某時代，某某國家，某某地方，或某某房子之內發生這件事；假使那地方上住着某某幾個人，他們有某種性格，某種思想和情感；假使他們在某種情形之下互相衝突起來了⋯⋯⋯⋯』

於是這作者經過推理或想像之後，就會這樣回答：這個人可能有這麼樣的感覺，抱着這麼樣的態

度，做出這麼樣的事情，從而這些又會引起如何如何的後果……使這樣一直地發展下去。這樣，作者就望見了角色性格底發展的過程和方向。同時作者底創造的心就依循着這個方向和途徑去體會他的人物底心靈。

演員對於劇中『規定的情境』底分析也不外是指望給他們的創造的心開發一條對的路。

然而要開發這條路，普通的劇本總留給演員們一個先天的局限：牠所能提供給演員們的材料往往是不充分而殘缺的。於是我們的朋友們便把話題移到這上面。A君提出他的感想：

『劇作者把一個角色底整個生涯劃分爲若干片段，從中選擇他所需要的少數片段，把牠們安插在若干幕若干場之間。其餘的也許是順手丟掉，也許根本不去過問。我們要問：這角色在開幕之前幹着什麼呢？幕與幕之間幹了些什麼呢？他下場後登場前之間幹些什麼呢？如我們所慣見，這些空隙可能隔開很長久。作者祇要把幾句話藉着交代一下就行了。而我們演員却需要具體地體會到這時期內各種遭遇可能對自已的身心所引起的一切變化。

『劇作者往往集中精力在一兩件事件上寫他的角色，其餘都給省略掉。我們要問：他是怎麼樣應對着別的一些事呢？假使作者在這裏寫一個角色是如何如何的追求一個異性，那末他是怎麼樣掙錢過活的呢？他對於生活是怎麼個看法呢？你以爲這是多管閒事嗎？不，如我們所熟知，人對戀愛的看法是對生活的看法之一部份。假使我們演員是先天地被迫着要在一個規定的壓縮的時間與空間之內表現

爲這角色底戀愛，那麼我們非得把他整個心身原有的一切的特徵都歸還他不可。

『劇作者祇把那角色底詳細綱目交給我們，而我們的任務是要創造出他的完整無缺的生命。假使你滿足於作者所給你的一些片段而不再事追求，那你不過是把他的原料乾巴巴地搬運上舞台，而把角色的性格底光彩和生命底氣息隨便糟塌了。

『假使劇作者在「舞台指示」裏很精細告訴我們怎麼樣爲曾皓選一類衰老虛弱的角色裝扮出一副稀鬆睡眼的面型，你會不會就把自己的一雙血潤粗壯的手借給他用呢？我想你一定不會的。但當作者寫下了角色生活中的一些片段，而我們却總忘記了他沒有寫出這些片段所屬的整體。我們要接拾作者給我們的一些東鱗西爪的片段。把他們補充爲一個完整的人。我們要看見一個角色的全貌，從頭到脚。我們要體會一個角色的全部精神生活，從裏到外。自然這不是一蹴而就的事。但在角色研究的階段中，這件工作就得開始。因此我覺得這工作不是填表格或心裏捉摸所能勝任的，我們不妨嘗試替自己的角色寫一些詳盡的自傳，從各種角度去體會他。這需要自己豐富的推理力和想像力底補充。也許可以從此達到那目的。』

朋友們都相當同意他的看法，大家都有意思拿他的建議來嘗試一下。其中有一位朋友在某一個新排的劇本中担任了一個祇有兩句詞兒的角色，他熱心地去揣摩，結果爲那角色寫了一篇兩千多字的傳記。在試演的那天，大家看到從他的語調到他的神情，從他頭髮的樣子到他的鞋襪的樣式，都符合了

這兩千多字的研究。這件事給與朋友們莫大的振奮。別的朋友們也從這兒多少得到點實惠，雖然是比預期的較少。

經過較多數人試驗之後，這種做法底得失是比較看得清楚。一般的說，大家對於角色的認識是比較完整了，但他的成效是因人而異。例如有些人的悟性和理解力特別强，他可以為角色推求出一個非常詳盡的生平，把一件事情的來蹤去跡都解釋得特別清楚。人們可能稱道他的智慧，然而他所演的角色並沒有因此而增色，這使人不得不疑慮：一個角色理解得對不對和一個角色演得好不好，是兩會事。有人又說，用這種方法去概括地理解一個角色的經歷，對於創造一個角色底血肉生活底許多具體的細節並沒有直接幫助。至於其他對此不熱心的朋友呢，就根本把他看作例行公事，從劇本中摘錄幾句話，加上一些無關痛癢的批語，祇求不交白卷就了事。

在這羣朋友中間，C君為她的角色所寫的傳記是比較平凡的，但在公演時她的表演底成就最高，大家就問她這個辦法對她究竟有怎麼樣的幫助。她承認是有的，並且舉出證例來：

「在曹禺先生的劇本裏，對於每一個初出場的人物都不憚其詳地交代他的生平，經歷和性格，他從各方面介紹出角色種種的特點。我很喜歡這一點，牠給我很多的啓發。角色還沒有開口，他的全副神情都活現在我的眼前，我的想像已經開始活動，我可以體會出這個角色在什麼情境之下，可能有怎麼樣的反應。同時，在這角色底台詞與動作裏的許多容易被忽略的細節，經他這麼一提醒，馬上就會

變得非常有生命。我們的方法也有這種作用。而且，因為通過演員自已的理解力去發掘，經過自已的想像去解釋和補充，那末這種對角色的看法就會發生更親切的，更喜歡的感覺。」

她順手翻開一篇瓦赫坦高夫寫的演技論文，唸道：

「假使你熟識某人，假使你知道他生平中幾件重要的大事，明瞭他的性格，習慣和嗜好，即愛與憎，你將對於他在某一種特定的場合可能發生怎麼樣的行為的問題，不難提出答案。你可以替這個熟人擬設出許多不同的情境，你將能斷言他在每一種情境下會有怎麼樣的行動，而不致有大誤。你愈知道他之為人，愈記清楚許多細節，你將愈能够把握他的感覺，你的感覺將能更正確而迅速地激動你去接觸你的朋友在某一特定的情境下的意向。當劇作者寫劇本時，他對於劇中人物始終具備了透徹的認識。」「這種對角色的透徹的認識，在我們演員是更為必要的，而且我認為單是這樣還不够，」她把手闔上了書，接着說：

「演這個戲之初，我接受了你們的建議，從劇作者所給與我們的片段中，追尋他整個的，有機的心靈生活。除了你們所注重的時代和社會的影響之外，我特別注意研究角色底生活習慣，風度，神韻，聲音，談吐這一類具體的東西。一接觸到這些具體的問題。你就會明白這不是文字上的推敲所能勝任的。例如我這次為角色所寫的傳記裏有這麼一句：「……這個婦人受了愁苦的煎熬，連夜失眠，她再出場時聲音略帶點沙啞……」究竟是怎麼個沙啞法呢？我可以借重感應和推理力，把一個

明確的意像寫下來，然而還是不够的，我一定運用我的聲音多方去試驗牠，像接過了鋼琴的音鍵似的試驗過我的聲音，最後才能够發現最適當的那一種，讓我的感應最直接地流露出來。又比方我捉摸到一種風度，一種神情，我會關起房門馬上做試驗，不僅是根據劇本所規定的動作，有時候還把這種風度試用到自己日常生活的瑣事裏，比方說，問一句：「你好吧？」等等，因為這樣可以隨便而切實一點。自然這是不够準確的，但我祇求能够具體把握這種基本的調子和「味兒」就得了。

『這時候常常會發生一些意料不到的事：當你發現聲音是對了的時候，語調也對了，接着連神氣也對了！——什麼地方都對了。你且慢高興，第二天再試，全不是那麼一會事。因此，我很難把這些感覺記載下來，像你們那樣寫出很可觀的文件。

『即使我在研究期間捉摸到一些自以為是的風度，神情，語調，但，到排演時也許會發現牠不很恰當的，我會修正或放棄牠。但，那時候修正並不很困難，因為這本來就是一個不大準確的雛型，同時還有以前的試驗的底子做參考。假使覺得合式，就要把這胚子放在劇本底具體情境裏加以細鍊，加以無數的補充，引伸出無數的變化。

『簡而言之，我在角色研究中所追尋的並不僅是一個完整的，有機的人底「意象」（這是用寫傳記或其他方法可以達到的），同時是他的「形象」（這祇有通過演員的形體才能把握的）。醞釀於演員們心中的是一個意象的人，這是胚胎；而要從此在演員的形體中誕生一個形象的人，這才是果實。

『這樣，在你理解一個角色與演出那角色之間才不會脫節，你為角色而寫的自傳以及其他的準備工作才不至於做得好看，而不中用。』

她這番經驗之談給我們深深的印象。我們明白了以前的寫自傳的工作不過是替劇作者做了下註解的工作，而祇有從事形體上的實驗以後，才算是演員本身的準備工作底開始。

這時候演員所捉摸到的形象那是相當的飄忽的，我們要把他移到實際的環境中。從那裏得來這種環境呢？

這環境就是根據導演者底計劃和他設計的『演出形象』（Mise-en-scene）所造成的具體的環境——這是導演對於全部演員底活動底設計，對於佈景，燈光，服裝，道具，音響等底設計所造成的物質的環境。

換言之，這種環境就是劇本中的規定的情境底具體化，凡此一切，都在演員創造他的角色的過程中，給他規定好一個範圍。

這時候雖然還沒有踏進排演的階段，但演員已經聽過導演宣佈他的計劃，看見過裝置和燈光底設計圖，服裝和道具底樣式，音樂和音響底安排了。於是演員底角色的意象又伸到這些具體的情境中來了。

一個演員最初看見裝置和燈光等等的設計畫圖，往往會一下子迷惘起來。因為他的腦筋中早已浮

現出一個自己的舞台面，他的角色的意象早已習慣地在裏面活動，而現在要完全變了個樣子，以致他想像中的人物底手足就無所措，於是他會提出一個新的題目來問自己。

『假使我是站在某種裝置和陳設之間，在某種線條和體積，色彩和光影之間，假使我處在某種氛圍，空氣，情調之間，我會引起怎麼樣的感覺，情感，思想……呢？我要怎麼地活動才能適應這種空氣和情調呢？』

於是演員就從此吸收了導演所給他的主要的東西——他感應了導演處理這個戲的基本的格調。這些感覺滲透進演員底創造的心靈中，他的意象和形象都漸漸地感染了這種基本的色彩，再慢慢地流露出來。

這樣演員仰仗了他的分析和推理力，依循着劇作者和導演底『規定的情境』替自己的心開發了一條正確的感應底和體驗底路。

這樣演員底理解和體驗才能夠統一。

這樣演員底創造的意象才能轉化爲活生生的形象。

三　意象與形象

我們已經吸收到角色底新鮮的光彩和氣息，也開始根據『規定的情境』去摸索角色底全貌，但演

員與角色之間的距離仍是相當遠的。我們雖然透徹明瞭那「規定的情境」，其實我們的心不一定能够馬上適應牠，好比一顆熱帶的種子突然移植到寒帶裏，牠不能適應一切自然條件底突變，祇好萎死，因此我們想要踏進角色底陌生的「規定的情境」裏，還先得要借重一條熟悉的路。而這條熟路底起點，祇能在我們自己的心裏去找——！那就是藏在我們心中的，與角色間接或直接有關的經驗，記憶，想像等等。

換言之，我們先要用自己的心理經驗做一道橋樑，按步就班地，從容不迫地過渡到角色底「規定的情境」中，才能逐漸習慣那新的情境，對牠發生新的（與角色相符的）適應，漸而至於開花結實。你打算今天一步跳進那新的圈子，明天搖身一變而爲一個新人，世上沒有這樣便宜的事。

一個演員讀過劇本之後，他對角色底意象是怎麼樣形成的呢？這問題我們過去談了不少，但我仍舊樂於借重一個朋友底經驗，作爲一個比較典型的例子來談談。

這位朋友是我在前文提及過的B君，她戲演過不少了，却自認祇有在演北京人底愫方時才經歷過一次創造上底美夢，難得是她竟沒有失落那夢裏纖微的感覺，她把牠描繪在我們眼前：

「我用什麼來描繪我讀過北京人以後愫方底意象底來臨呢？——那太難說了。——哦，那有點像我剛聽罷一節哀怨而寂寞的小提琴底獨奏，我在不知不覺中迷失在一種懷寂的霧靄中，那氤氳的氣流似乎在散佈着一種心靈底味覺——辛酸，和沾在舌尖上的一點點微甜。也許我流過淚，也許我微笑

過，但我不知道牠們在什麼地方開始和終結。我想捕捉什麼，但什麼都是輕煙似的抓不住，迷朦。於是我掩上劇本，躺着，什麼也不想。過了一會，霧氣似乎鬆散一點了，有些什麼東西要凝聚下來，我開始看見一個模糊的黑色的身影在眼前掠過，接着也許是一撮幽柔的眸光，也許是一絲隱默的談笑，也許是耳邊依稀聽見的一聲悠然的嘆息，也許是心頭流過的一股淒寂，總之，好多東西我現在已經記不起了……這些幻影不經意地闖到我心裏來，待我察覺時，牠早飛逝了。但是牠們在我心版上留下的痕跡却不會馬上泯滅，我趕緊把這些不連貫的，凌亂的感觸全都記下來，不問牠們在當時顯得多麼不相干或無意義。

「過一兩天我再讀劇本，那霧氣已經消了，不知在什麼時候已經凝聚成一團較凝固的情調，像方底影子在裏面閃現着，我所看清楚的祇是我當初的和現在的感觸底留影，其他東西像一個光暈似的祇能意會而無法捉摸。我便放下劇本，打算用思索來撥開這些隱約的浮光，突然，一位親戚的身影出現在我記憶中——哦，對了！她的「味兒」跟我現在的心情有點相近！我開始集中注意去回憶她：她的臉，瓜子型，蒼白得像透明——她的眼，嘴，全身，儀態，她的爲人，脾氣，以及我們之間的往還，等等。一種記憶就引起另一種，從此我的心好像發生一種磁力，把我過去看過的，聽過的，經歷過的一切與這調子相近的影像都攝吸回來，像螢火似的在心頭穿來穿去。角色所給我的一些直接的感觸開始跟我記憶中的原有影象互相滲合，模糊的蛻變爲較清晰，斷片的引伸爲較完整。我覺得這是我（演

員）和懷方（角色）契合底最初的契機，如像精蟲與卵最初構合成一個人底胚胎一樣。

『這個胚胎按照我研究角色底過程逐漸成形。最初我不能分辨出給那胚胎以生機的是哪一些片段的感觸或記憶。往往在開始時看來像是微弱的，不足重視的感觸可能因爲得到我的生動的記憶底引發而蓬勃地茁長，而在最初引起過强烈衝動的一些感觸也可能到後來才發現地是不相干的，永遠處在原生狀態中，乃至於漸被遺忘。在這種淘汰和茁長的過程中，懷方底意象在我的心眼前面一天比一天地顯得清晰，終於我看見她了！』

其實這一種創造的意象並不是演員所專擅，而爲一切藝術家在着手創造之前所共有的。唐王維說：『凡畫山水，意在筆先。』中國畫家一向講究『意象經營，先具胸中丘壑』。假使竹樹底意象不是在蘇軾底心版上長得那麼茂鬱，怎麼能夠在他一揮手之間便鬱蒼地從他筆底茁發，在水墨下生了根？假使巴山蜀水不是久已在吳道子底心胸中起伏奔騰，他怎能夠在朝堂之間即席畫『嘉陵江三百里山水，一日而畢』？假使歌德底迷娘底意象不是有機地再生於悲多芬的心坎中，那麼後者怎麼會自認『這感受的印象刺激心靈去產生新作』，而寫下了那不朽的迷娘曲底音樂？

從論演藝的古典名著中，就指陳出在演員排演之前，先得把握到角色底意象：『演員在想像中創造好他的「模特兒」之後，他就像畫家所做的那樣攝取「模特兒」所具的每一種特點，把牠移轉到自己的身上來，而不是移到畫布上去』（見戈格蘭的演員藝術論）戈氏要演員演劇底雨之前，他的心眼

先要看見戲底　甫底全貌，演哈姆雷脫之前，看清楚哈姆雷脫底身心。

從當代名優的經驗談中，也有幾個人特別提到這一點。海倫・海絲(Helen Hayse)和蒲琪士・梅列狄士(Burgess Meredith)都以為演藝底出發點是『實現一個演員全部心靈所構成的意象』。批評家艾士提斯(Morton Eustis)曾紀錄海絲創造一個角色底過程，他說：『大家確信她了解劇中人像了解自己一樣地清楚，也許更清楚點時，亦即當她能夠看見自己想像中的角色好像觀察遺人的照片一樣地明白時，她才開始確定她與角色間的關係。……從她保證自己的角色底意象明顯地刻劃於意識中時起，演員就打了半個勝仗了。』（見名優經驗談"Players At Work"）

簡言之，演員先得懷孕了角色底意象，才能夠在排演中產生牠的形象。

在理論上，我們固然可以把意象和形象分做兩個範疇，也可以說前者是因，後者是果，可以照戈格蘭的說法，先把意象完全創造好，然後把牠『搬上』身上去，演變為形象，然而事實上，還是二元的做法。

藝術家可以把意象搬上紙，搬上畫布，搬上大理石等這些無機的物質，然而他不應該把意象『搬上』他的心靈所托存的身體。假使意象是心靈底構思，而形象是心靈經驗底體現的話，那麼我就很奇怪為什麼一個演員不可以在追尋意象的瞬間，就讓這些經驗直接從形體流露出來，而一定要先把意象孤立地創造好，再把牠『搬上』身上去呢？這個圈子豈不是多兜的嗎？

一個演員靜靜地，專心地在誦讀自己角色底台詞時，不是往往會在無形中用那種祇有自己能分辨出的感情的調子去說話嗎？不也同時流露出一些不自覺的形體上底纖微的反射嗎？誰能說這些語調和反射跟以後排演好的形象絕緣無關？也許牠們是被發展了，修正了，但絕不會是絕緣無關的。

因此我在前文裏特地選擇名女優C君底創作經驗當作較近理想的方法介紹出來，她意會到一個意象底片段，就立刻用形體表現出來，從形體上來考驗牠。

我認爲通過形體來構思一個角色底意象，恰好是演員底創作底特點之一，形象可能與意象同時產生。他對角色底每一種意象底構思，本身就是一種對形象底試探。

假使演員底每一種心靈上底構思從開始時就緊緊地與形體相滲合，他的機體自然從開始時就統一地從事於創造底活動，那末一些有心無體的（即所謂『純內心論』）或有體無心的（即所謂『外形論』）現象就不容易發生了。

單談理論似乎有點玄，其實每個演員在排演之前都會按照自己的習慣和方法不自覺地做着一些形象底試探工作，可是各人底習慣和方法又不盡相同的。

前文所提及的B小姐，C小姐和另外一位M君的做法就各有不同。

C小姐在我們的圈子裏是以演技上的圓熟練達著稱的，在一次座談會裏，她提到自己的創作習慣是——

「看過了幾遍劇本，體會到我的角色底性格之後，我就先背詞，我集中注意去體會每一句話底含義，把牠的情感和思想引進我的心裏來，再用我自己的情感和思想去解釋牠，一遍又一遍地唸，使牠跟我自己的語氣和口齒完全相熟，於是那台詞便逐漸地，習慣地成為我自己的了，碰到趕戲，我總急於把詞背熟，無形中就很快把語調定下來。不怕大家笑話，我國語還不錯，口齒還清楚，再加上我在這方面不敢大意，所以唸詞是我過去工作中失敗較少的部份。………」

而M君——那以演多方面的角色見長的同事——卻告白自己另一種不同的做法：

「我不習慣先背詞，我要把劇本細看過好多遍，從舞台指示裏，從自己的和別人的台詞裏，先去發現那角色底特徵的容貌，動作，乃至於他所穿的服裝，用的道具。我的角色底意象往往先是緘默的，但是能動的，有色彩的。我要等待把牠的全副儀表設計好乜後，才讓牠開口說話。」

至於B小姐呢，卻略帶愧色地承認她並沒有特地在讀詞或動作方面先下功夫。看過幾遍劇本之後，她就不知不覺地跑進那角色底圈子裏，（例如她讀完北京人後，她就不知不覺地想起兒時所見的外祖父家裏的敞大而陳黯的客廳，那式微而空落的氣氛），與角色——愫方發生共同的感覺。她也分辨不出動作，語言，哪一種先來，實際上恐怕是滲雜地來的。好比一個胚胎在母體裏自動地吸取營養，她的心也自動地為角色底胚胎吸取各種有關的感覺，記憶和想像，這些東西流過她的心便成為情調，情感和情緒，反射到形體上便流為姿態，表情，動作或語調。牠們一來便全都來，牠們之間是斷

不用明確的界線的。當時流露出的聲音和動作也僅具備了不甚明確的雛形，她所把握到的祇是一種概括的調子，味道。

賢明的讀者自然一眼便看出這三位演員從事形象試探工作的差異：

C小姐底第一步努力是偏重於言語；

M君偏重於動作；

B小姐却先去接觸角色底感覺和心情，而間接地發現了語言和動作底概括的調子。

假使這樣的歸納是不錯的，那末C小姐和M君顯然是撇開了角色底完整的意象，孤立地創造了形象底某一方面——言語或動作，而B小姐却在創造角色底意象的過程中，同時進行着形象底試探，把握到語言和動作之間的統一的調子，替以後在排演中誕生的形象做了最恰當的準備工作。

再從創造底心理上看，C和M兩位是用自覺的努力去彫塑語言或動作，而B小姐是在不知不覺中得到了牠們的。一提到『不知不覺』便有點玄了。在演藝底領域中，可以容許這種不自覺的心理活動嗎？

容許的，那是在演員底創造中佔着極重要地位的『直覺』。

史坦尼斯拉夫斯基說過：

『也許在我們的藝術中，祇存在一條唯一的正確的路——『情感底直覺』底路綫。而從牠那裏會

在不知不覺中產生用外在的和內在的形像（即形象與意象——里註），牠們的形式，角色底意義和技術。』（見我的藝術生活第四十四章）

丹欽珂❸也說過同義的話：

『當我追憶起三十年前我跟學生和演員們工作時，我發現我當時方法底精義跟現在沒有兩樣。老實說，我已經增加了無限的經驗；我的方法也變得更週密而更精巧，也發展了某種『技巧』了；但是基礎仍舊是一樣的：那是直覺和演員對直覺底感染。』（見往事迴憶錄第九章）

這一種對演員如此重要的『直覺』究竟是什麼呢？

我的學力和經驗都不容許我說得具體而確切，姑且說一點點吧。

丹欽珂曾把『直覺』與『第六覺』（The sixth sense）並稱，那麼直覺底來源可能是我們的五覺（視，聽，嗅，觸，味，）在生活中所吸收的一切經驗底融會與總和，這些經驗在我們的意識圈外有牠們獨立的活動，醞釀於下意識的富藏中。我們接受任何一種刺激或發出任何一種反應，這些經驗都會在無形中起來幫助我們。當我們說一個演員用直覺來體會角色，那大概是指他整個的心靈都滲透到角色之中——他不僅能把作者所交代的，自己能意識的地運用心力去把握的東西都體會到，同時他的

❸ 丹欽珂（Danchenko）與史坦尼斯拉夫斯基同為莫斯科藝術劇場底創辦人與指導者。

全部下意識的經驗都抽來幫助他，把作者所未交代的，潛藏在角色心中的最幽邃的東西都整個地提攝到了。這種感受的過程是不自覺的，但是這種感受底深度和精微卻往往不下於原作者，比如丹欽柯導演安特列夫的劇本，向他解剖角色底心理時，安氏竟不掩飾地表示悅服，他叫起來：『這眞是正確得令人吃驚，就是我自己也不會弄得那好的了！』

一個演員要對任何角色都達到『直覺的』體會，幾乎是不可能的，這一方面要看演員底人格中有沒有包含着與那角色共通的因素，一方面要看在他的下意識底庫藏裏，這一種共通的經驗夠不夠豐富。我在上面所提及的B小姐演懷方這一路角色時，『直覺』感應力確是滿强的，但對於另一些角色就顯得差了。不過我仍舊樂於借重她的經驗，試描繪出直覺怎麼樣臨降到她的心中，她自己又如何受直覺所『感染』而接觸到角色底意象。我並不企圖以此概括地解說一切演員底創作的心理活動，因爲，這明明是一件——傻事。

四　愛角色

當我心裏有一個意象在生長，我覺得有點像一個孕婦。在靜靜的時候，我會感到他的呼吸，他的小小的手足在肚裏伸動。我不僅在心裏感覺着他，而且在形體上也知覺了他。我帶着他一起去生活，工作，散步，思索。他會影響我的心情，氣調和夢想。在白天和晚上，這個人會無緣無故地闖進我心

裏來，排開了當時一切思慮，整個的佔據了我，像個初次懷孕的母親在夢裏迎接她的未生的嬰兒一樣。

不知從什麼時候起，我替這種心情杜撰了一個命名：『愛角色』。

我從朋友那裏知道，這種心情很多人都有的，不過有時候是自覺的，有時候是不自覺的。

同時，『愛角色』底着眼點不一定每個人相同，像我自己也曾經經驗過幾種不同的愛法。

我最初演的較重要的角色是王爾德的沙樂美中爲熱戀沙樂美公主而自殺的敘利亞少年。在角色分配表公佈之前，我就喜歡這角色。一方面固然因爲我當時對於頹廢派的作品有點偏愛，而更主要的却因爲我羨慕他的漂亮的裝扮，華麗的服飾，把眼睛燃燒到發火的熱情，那蒼白的臉，那苦戀的心。這些都激動起我的原始的羨慕，可以滿足我許多幼稚的『展覽主義』的衝動。講實話，年青的男女哪一個不喜歡演劇中的英雄與美人，因爲他們可以有權利在台上裝扮得更美，更『帥』，更多情，更矜式——更叫觀衆羨慕他個人。許多女士從參加演劇工作的第一天起，就埋藏着總有一天要演茶花女，朱麗葉，陳白露底宏願，而先生們也從來不肯放棄演阿芒，雷米歐的雄心。人們很少爲着愛演老太婆老頭子而參加演劇的。他們之所以演這一路角色多半因爲『沒辦法』。假使委屈了一次，總得要求以後有充分的補償的機會，別讓他（或她）的麗質永遠被埋沒。

這難道不算是愛角色嗎？

不，這恰好說明演員愛的不是角色，而是他自己。因爲他打算借角色來展覽自己，他打算利用阿芸的名把自己裝扮得最動人，把芸芸衆生都迷住。

而我現在所謂的『愛角色』無寧是指演員對角色發生了很深的感應之結果。

這種愛又有點像戀愛。一個青年（演員）追求一個少女（角色）。她對他似乎是愛理不理的，他摸不透對方的心思，感到苦悶。從她每一次回眸或每一句談吐中，他去體會她的心事，不放鬆每一個可能的機會去理解她。他以爲摸到她的意向了，很得意，然而當他向她作進一步表示時，她並不置可否，這使他迷惑，更熱心地追求，終於彼此之間有了初步的瞭解。他倆常常出去散步，低談着彼此的身世和心靈上的經歷，發現了彼此之間有不少的共同點——他們引起了共鳴。……從此他無論看見了聽見了或感覺到什麼，最初的聯想總是她。看見一朵花，他就想到可以摘下來插在她的髮鬢上；看見晚霞，她就聯想起她的衣裳的顏色。他『將心比心』地去體貼她，設身處地爲她想得無微不至，終於完全體會到她的心思，情緒和思想。他看她所做的一切是如此和她的心願相暗合，乃至他倆在默然相對的時候，他可以感到她的脈搏底節拍。他會說：『我不必觸你的手就感到你的心底節奏，而我的也跟着你的……』

一個演員接觸一個陌生的角色，以至於了解他，愛他，似乎經歷了這類似的過程。演員深深地愛上了角色，才能够『將心比心』地體會角色底最深邃的，最精細的情緒生活。

這種要有時候是自然發生的，有時候卽使有，也是很淺薄，必得想辦法去激起牠。據說『史坦尼斯拉夫斯基常時採用一種巧計，故意無理性的地批評作家底作品，結果演員都同情地爲作家辯護，這樣便引起了討論，演員爲着幫助作者，一定要在戲中找出一些好東西，來幫助他們的辯論，而導演所要求於演員的興致，便因此引起來了。』（蘇聯演劇方法論）

然而愛和喜歡底本身就包含許多條件。一個演員可能喜歡這一類的角色，而不喜歡另一種；一個女演員可能喜歡懷方，而不喜歡壹圓；另一位的愛好也許恰好相反。他們的喜歡與否不一定從功利出發，而是由於『性之所近』。他們之所以愛，是因爲自已很容易與角色發生同感和共鳴，彼此之間感到親切。而他對於另外的角色底情感和思想，雖然也覺得是自然而合理，但却沒有親切之感，所以結果才不怎麼喜歡他，這種情形是常常遇到的。

史氏就在演員自我修養裏舉過一個例：

『假使你要表演一個從柴霍甫的小說改編的劇本，劇中的主人公是一個無智識的農民，他從鐵軌上卸下一顆螺旋釘去做他釣絲上的錘子。爲了這椿事他受審判……假使這件案件要你來審判，你怎麼辦呢？

『我毫不猶豫地答道：「我會判他的罪。」

『「爲什麼判罪？因爲釣絲上的錘子嗎？」

「「因爲偷了一顆螺旋釘。」

「「自然，誰也不該偷竊的，可是你能够把一個完全不知道自己犯罪的人處分得很重嗎？」

「「我們一定讓他曉得，他這種行爲也許會闖下全列火車翻身，死傷數百人的大禍；」我反駁。

「「因爲一顆小釘子就會闖下滔天大禍嗎？你一輩子也不會教他相信這回事」導演辯道。

「「這個人大概是裝傻，他了解他的行爲的性質」，我說。

「「假使演農夫這角色的人有本事的話，他將會用他的演技證明給我看，他是完全不知道自己犯了什麼罪的」，導演說。」

在這裏，自稱『我』的這位演員對於這位農夫底感情的看法雖然認爲自然的，但他並不感到親切。他的觀感無寧是根據於法理的。他可以演那位法官，因爲他在這件案子當中所感覺到的內心的衝動，正和法官所經驗的相彷彿。這個同感使他接近那角色，他自然而然的覺得農夫確實犯了罪，當他演審判這場戲時，他的直覺的情緒活動會無形中幫助了他，在不知不覺中給他帶來了許多精妙的，生動的細節。

在角色研究時，演員們往往不暇分析自己的心理活動，而祇憑直覺的感覺說，他喜歡或不喜歡這角色。這一類的演員底生活，情緒和思想，習慣地活動在一個固定的範圍內，祇能給他的創作提供一定的資源，因而也給他的創造工作劃定了一個局限。

一個演員底心胸和器宇應該要培養得儘量的寬宏，他不僅能夠體會自己所屬的一類的人底心，而且要能體會天下人底心；不僅要愛自己所知、所了解的人，而且應該要對每個人都能夠『設身處地』，『將心比心』，以培養對他們底愛。

假使我要演一個殺人犯，强盜，娼妓這一類的角色，是否我也應該引起對他們的愛呢？

一個劇本裏總不免有這麼一兩個『反派』或壞旦，我們往往看見這種情形，演這一路角色的演員們讀完劇本之後，便斷定這些是代表什麼惡勢力的人物，他得『批判』他，用誇張的手法把他的醜惡露骨地暴露出來，以表示自己的正義。他似乎快要在他鼻子上畫上小丑的臉譜，叫觀衆明白地意識到：『你們看，他從頭到尾是多麼的醜惡，我是恨透了這種傢伙的！我是站在正義的一面來出他的醜！』於是他覺得自己有權利當衆無情地戲弄他的角色，像頑童捉摸一個扯斷翅膀的蒼蠅，於是觀衆報之以大笑，他預期的效果是收到了。這樣，當其他的演員們生活於角色時，他正跟角色打架；當其他演員們努力要創造成一種幻象，要使觀衆信服舞台上所開展着的一切時，他卻破壞牠，叫觀衆別相信；當觀衆正準備以善感的心來體會各個人物底眞實的生命時，他卻否定牠，要觀衆付之大笑，當其他的演員們正和諧地活動於作者所創造的想像的世界時，他卻跳出這世界，指手劃脚地對着觀衆大發議論。

像這樣的表演顯然是出於憎恨，演員是以殘酷地使角色出醜爲快的。

現在姑且把某一類角色應不應該憎恨的問題放在後面再談，而先看看演員對角色的憎恨是從什麼地方起的。

起因仍然在於演員自己不能爲角色『設身處地』，『將心比心』，在於演員祇是通過了自己個人的，或自己所屬的圈子的眼光去看角色。假使他是透過了角色自己的，或角色所屬的圈子眼光去看的話，他不僅不會恨他，而相反的，會愛他的。

演員跳出了自己的圈子就會看見到，體會到一個完全不同的世界。

『人們通常以爲賊，兇手，間諜，娼妓承認自己的職業不好時，應該覺得羞恥，但情形却全然相反。被命運與自己的罪過和錯誤放在某一地位上的人們，不管這地位是多麼不正當，也要在一般的生活上做成自己的一種看法：在這種看法之下，他們的地位在他們看來是好的，可敬的。爲了維持這種看法，人們本能地要置身於那樣的人羣（圈子）中，在這裏面，他們都承認自己對於生活以及對於自己在這種生活中的地位所形成的看法。當碰到竊賊誇耀自己的狡猾，娼妓誇耀自己的頹落，兇手誇耀自己的殘酷時，我們要驚訝的。但其所以使人驚訝的原因，僅是因爲這種人的圈子和氣氛是有限的，尤其是因爲我們是站在牠的外邊，但，在誇耀自己的財產（即盜刼）的富人中，在誇耀自己的勝利（即兇殺）的軍事長官之中，在誇耀自己的權勢（即暴力）的統治者之中，不也發生着同樣的現象嗎？我們之所以看不見這些人爲了辯護他們自己的地位而有的關於生活上的善惡的見解底錯誤，祇是因爲

有這種錯誤的見解的人數是比較大，而我們自己也屬於這一類裏的緣故…………』（見托爾斯泰的復活）。

當復活中的瑪斯洛華無意中毒死了那嫖客，被捕上法庭受審，被問着她的職業時，我們依據自己的想法，總以爲她會低着頭，把眼光迴避開，裝作撥弄着自己的裙裾的。然而她却坦然地，驕傲地作答，並且『笑起來，迅速地環顧了一周，立刻又對直注意庭長。』托爾斯泰這樣地刻劃着，『……在那一笑中，在她那一瞥法庭的迅速的瞬視中，有一種那麼可憐的東西，以致庭長羞然垂眼，在法庭上有了片刻的全然寂靜。這寂靜被觀衆中誰的笑聲打破了，有誰作了「哧嗤」聲。』

在這場面中，先是瑪斯洛華透過自己的眼睛看見了面前這些『殘忍地審問她的男人們，就是那些總是親善地看她的男人們』，他們暗地裏都打她的主意，而她可以隨自己高興，滿足或不滿足他們的慾望，她當然有權利驕傲地笑。在剎那間，她那種包含微笑中的對人生的看法摘伏這些老爺們。而祇待那些可憐的男人清醒過來，記起了『祇要出錢就可以買到你』的那一套的看法，才敢偷偷地笑，給她的驕傲一次反攻。

那些老爺們自然有他們自己的善惡底見解，愛憎的標準，他們從瑪斯洛華的微笑中感到戰慄，要撇起嘴去嘘她。然而托翁不僅沒有嘘她，相反的他深深地愛着她，所以才能够『以心比心』地體會她——體會到一個迷路的羔羊底心坎中最精細的感覺。

我相信演員們可以摯愛着瑪斯洛娃式的娼妓，馬克白式的殺人犯，乃至梅非士托費里式●的惡棍，因爲托翁，沙翁和哥德首先就摯愛着他們。他們或者賜予這些角色無限的同情，或者賜予他們旺盛的生命力。這些都可以感染我們，使我們跟着作者的心一起去體會。但對於托翁用鋒銳的諷刺之筆去描繪的那些高坐法庭上想女人而隨便判人生死之罪的老爺們怎麼辦呢？作者是從心底裏憎恨他們的。那麼，演這些角色的演員們要採取怎麼樣的態度呢？也要愛他們嗎？這樣，一個藝術家的善惡愛憎底標準放在那裏呢？一個藝術家的正義的良心擺在那裏呢？托翁貫注在復活中的人類底良心的呼聲不是淹沒了嗎？劇本的主題豈不是被歪曲了？

托翁之所以那樣憎恨這些老爺們——恨他們的自私，昏庸，腐敗，殘酷是因爲他對人類有強烈的愛，對人類的共同命運有深切的關心。那麼，這種憎恨還是出於愛。假使沒有這種強烈的愛，他首先就不會對老爺們的昏庸之對於人類共同命運有什麼影響這一回事感到興趣，就不會對瑪斯洛娃的苦難引起切身的痛癢，就不會激起一顆藝術家的敏感的心去追尋醜惡底根源，就不會把老爺們一腦門子的鬼心思體會得頭頭是道，原形畢露。

因此，我承認一個演這路角色的演員底創造的熱情是從強烈的憎恨發動起來的，換言之，從劇本

● 梅非士托費里爲哥德詩劇浮士德中的魔鬼。

底全局着眼，演員非得憎恨這種角色不可。

然而要具體地深入地體會他們的鬼心思，就要走一條更切實的路。這是從另一種的愛開始的。

怎麼講呢？

演員在研究這種角色時一定會隨時感應着作者底强烈的憎恨。演員底藝術家底良知愈强烈，就愈能够分辨出角色底某種行爲思想對於人類共同命運底影響。這些行爲思想是角色所追求的生活目的所引起的。假使你要感應他怎麼樣引起這樣的思想行爲，你就得「設身處地」地站在角色底角度去看他的生活，那你將會發現角色自己之所愛。

前面說過理性的主題能够給我們工作做指路標，而感性的感應和體驗才能使我們接觸角色生活底推動力，其要旨就在於此。演員一方面站在藝術家的立場去發現角色底眞正的生活目的——是爲人類？是爲自私？還是爲別的什麼？一方面站在角色的觀點去追求牠。

如果一個角色底生活目的隨時改變，他全部感性的生活，也就隨時改變。復活中另一個男主人翁聶黑流道夫就是如此。最初他懷着純眞的心來看世界，他愛人生底眞善美。接着碰見瑪斯洛華，他愛女人底眞善美。接着他閱歷較深，便知道從女人底靈魂轉向肉體的享受。這些不同的目的改變了他全部的感情和看法，我準備在下兩節中再詳細去列論牠。

那怕一個最自私的，最愚昧的人也有所愛。愛什麼呢？愛他自己，愛切身的名利——而且是愛得

非常强烈，有時候乃至近於瘋狂。具體地說，演員應該愛他的角色之所愛，追求他所追求的，滿足他所要滿足的。生活具備了形形色色的幸福，爲什麼他不去攫爲己有呢？爲什麼他不可以狂愛着自己的幸福呢？例如上述的老爺們當中的一個在主審那娼妓時，他念念不忘在當天的三點到六點之間有一個瑞士的紅髮女郎在旅館裏開好房間等他去享受，現在已經是三點零五分了，他爲什麼還在這兒多「嚕蘇」呢？一個滿足的黃昏總比枯燥的審判實惠一點吧，早一分鐘走就多一分鐘的受用，錯過了豈不太可惜？

演這個角色的人愈熱中於去幽會，便愈對當前進行着的無盡期的案情底論判感着煩燥。他也許一會兒勉强作注意狀來掩飾自己，雙手撐着下巴，像在那裏靜聽，一會兒又倒在靠背椅上，雙手交胸，腦袋仰靠着椅欄，眼光呆呆地望着天花板，作沈思狀——想着那將發生的情慾底遊戲。等到他發現判決書已經讀最後的一句，他突然醒過來，非常有生氣地同意了那能够最迅速結束一切的決定，——死罪，流刑或開釋都可以。

我不知道你們在事後會怎麼批評他，說他溺職，腐敗，殘酷或什麼，然而，天地良心，他在當時眞沒有這樣想過，他連沈醉於自己幸福的幻想還都來不及想，還有功夫管別的？

演這位老爺的人，你儘管這樣想，這樣做好了。不必担心觀衆看不明白，誤解了劇本，誤解你之爲人。

你更不必在台上不滿你的角色，氣得你義憤塡膺，跳出角色之外，指手劃脚揶揄他，在那裏爲人願主持正義。

你們那種所謂『批判的演法』實在是一種乾枯的，皮相的理性分析底產物，也是一種誇張的，僞造的圖形。這種東西與一個角色的內外的血肉的生命絕無任何關係。

平劇描繪奸人就帶着極強烈的批判味的。一般演曹操底伶工們惟恐他奸得不徹底。在無數的刻版的曹操中，祇有郝壽臣所創造的一個有『活曹操』之譽。活在哪裏？活在他人性而眞實，據說在『長板坡』中他表演曹操在山頭觀趙雲跟他手下大將交鋒，他爲趙雲底威勇所動，整個心愛着這英雄，一雙熱情的眼從沒有離開過他一步，全部做功表情都盈溢着『愛才』底熱望，沒有一筆寫他的奸詐。『愛才』是美德，這樣豈不是證明曹操輕易變爲好人了嗎？你別耽心，『戲本』底主題早已交代過：他想攬權篡位，『愛才』不過是要找幫手爲自己打天下。這個主題是史家批判的結論，郝壽臣不會不知道，也不會不嫉惡如仇。但，當他演這角色時，他是通過曹操底心去愛趙雲的，他愈愛得深而眞，便愈顯示他的野心勃勃，而我們觀衆才感這個曹操是『活』的——是眞人。

一切都要從『愛角色』做起。

『愛角色』才能够『以心比心』地體會他，『設身處地』爲他從事一切。從此你可以感應他的最微的情緒，最眞實的願望。這會引導你揭示眞實，創造生命。牠雖然沒有替你把你的愛與憎底標記

貼在臉上，但這種感覺却非常鮮明地烙印在觀衆的心坎之中。

五　感性的與理性的解釋

即使每一個演員能够對同一個角色發生了摯愛，深深地體會着他，然而在體會他全部經驗的時候，各人的感應是彼此不同的。有些細節深深地感動了我，而可能對別人不發生太深的興趣，有些細節使我們大家都感動了，然而彼此之間感應底深度可能相差很遠。那凝聚在演員底心版上的角色底模糊的意象，從最初的一剎那起，可能就不同。待這種意象隨準備工作底進度而日益清晰，這種區別便日趨顯著，

外國曾經有人嘗試叫一班學習的學生聽着同一的樂曲，要他們把所感受的印象畫出來，結果各人畫的圖畫所表現的情調多半是相同的，但是各人由這情調所生的意象則隨各人底性格和經驗而大異。

演員們從一個角色所感受的情緒上的調子可能相同的，但，從他準備期內的意象底分歧，演變到演出期中的形象上的分歧，那是太顯然了。

同樣，看着同一演出中同一演員底表演的觀衆們，他們彼此之間的感應，也可能爲着同一的理由而大有出入。

我們的這種不同的感應，是怎麼樣形成的呢？姑舉例而言之。

假使某劇團派了甲乙丙三位女士一同來排演易卜生的白蘭特中的女主人公厄妮絲，其中有一場的情節是——

『牧師白蘭特和厄妮絲夫妻倆死掉了他們唯一的愛子。她在苦念之餘，翻閱愛兒的衣服，玩具及其他珍重的遺物。看到每一件，她心裏便湧起了回憶，每一件都沾上她的眼淚，這悲劇底發生是由於他們住的房子太潮濕，小孩病倒時，妻便勸那牧師搬出他的教區來救孩子。可是牧師是個空想家，絕不願離開他那替基督服役的職守，因而孩子抵抗不了病魔，死去了……』

這三位女士都會自覺地或不自覺地根據了自己的人生經驗，情緒，記憶，思想，性格等去體會厄妮絲的心情。假使這三位女郎都未結過婚，不能直接引借做母親的經驗去體會那慈母之心。她們在記憶中物色各種合適的情感底素源，最後也許發現了從自己的父母底愛裏面可以體味出這種母愛。她們準備從這裏下手。

血親之間的愛，不僅見於人類，而且爲一切動物所共有的。牠深深地種根在我們的人類中，怕算是人間最共通的經驗吧，然而人性對血親的愛底見解在中外古今就有很大的差別。

例如宗法社會對血親之間的關係底看法，與現存的各種社會裏的看法是大不相同的。關係底看法旣不同，愛法也自然不同。在各種不同的時代，國度，階層，地方之間都各有不同的倫理觀，這是自明之事，對於我們演員，要把握這種倫理觀並不難。比如在原始的遊牧部落裏，到了不能做生產工作

的年邁的父母，便給兒輩視為廢物，備些糧食把他們遺送到荒郊，讓他們自生自滅。像這種特殊的倫理觀念雖然對我們不熟識，但，祇要有充分的研究資料，是不難體會出這種心理的。

我們所處的環境中的各種觀念和看法形成了大家的共同心理，在每個人底人生經驗和情緒記憶中佔着相當重要的地位。假使我們是演員，那就頗能影響我們對於一個角色底體會。例如厄妮絲對兒子的愛與我們中國人底情感經驗很接近，而做父親的却寧願犧牲兒子以求盡忠於上帝，這種行為在中國看來，就未免『太不近人情』。這完全是另外一種的看法。

但，假使看法是一致的，那為什麼各人底感應和體會會不同呢？那三位女士對厄妮絲底不同的體會，是怎麼樣造成的呢？

假定甲女士是從小就死掉父母，孤苦零丁地長成了。她嘗遍了人間一切的辛酸，體驗了失掉怙恃的真實的不幸，她雖然沒有身受過父母的愛寵，然而從孤兒的苦難裏她正好體會這是一切懽愉底源泉，幸福底象徵。『母愛』對她有那麼一種無可言喻的攝服力，乃至她一想到這兩個字時，無論當時她是怎麼的歡愉，她馬上會覺得那不過是種幻覺，便不自覺地潛然流下無聲的淚。她雖沒有母愛的經驗，但那種類似的情緒却強烈地觸動過她。她既然被派担任厄妮絲的角色，這間接的情緒記憶會幫助她，她的眼淚開始潛然地，無聲地洒在那亡兒的衣服上。

相反的，乙女士是一個幸福家庭中的獨生女。從小母親沒有一回拂過他的意。她在慈母的膝前享

盡了人間的一切慰貼的幸福。她很任性，略不如意便跳到母親懷裏號淘哭鬧。在她懂事之後，她認識了慈母給她的恩澤，企圖百倍地報答她老人家。她愛極了母親，老年人略有不愉意，她便不自禁地哭出來，似撒嬌又似體貼地跟母親纏個不停，直到後者綻開笑顏爲止，像她這種豐剩的愛底經驗，自然也可以幫助她對角色底體會。

第三位小姐却是一個家道中落的長女，父母過慣了懶散的生活，弟妹們都很小，得仰仗她做事來維持，連家務也得她親手料理，父母竟然打算以她的青春做犧牲，永遠把長子的担子架在她肩上。他們把溺愛賞給了她的幼弟。而她對他們的一襲祇有厭倦，强迫的責任感。她變得孤獨，倔强。常常在失眠的長夜裏抽着烈性的紙烟呆想着，人像冰似的凝固住，眼淚祇肯往肚裏流。她否認人間有所謂血親的愛，然而她又最容易爲自己所否定的東西所吸引。說不定在什麼時候她會這樣地想過，讓我像瑪利亞那樣有一個嬰兒吧，讓我生前感到一口氣的溫暖……像這種歐斯脫里的母愛底憧憬，也能幫助她體會這角色。

這三位小姐都無形中運用了各自不同的人生經驗，情緒底記憶和資料，以及對人生的看法來演厄妮絲底這場戲的，或者，反過來說，厄妮絲底不幸的經歷觸動了她們各自的經驗和情緒，她們的情緒流進角色底『規定的情境』中，這些情緒上一切精微的細節都把不同型的血液帶給那角色。

從此，我們雖不敢斷定哪一位演得好，但她們三個人一定演得非常的不同。

史氏說：「演員千萬不要被迫地拿別人的觀念，概念，情緒記憶或情感來果腹。每個人都必得生活於他們自己的經驗中。這些經驗是屬於他個人的，並且與他所描繪的人物的經驗相符合——這點是很重要的。一個演員不能夠讓別人餵肥得像一隻閹雞似的。一定要把他自己的胃口引誘起來。當胃口被引起時，他將要求他用以完成種種簡單的動作所需要的材料，之後他將吸收那些給予他的東西，而使其成爲自己的。導演的職責是在於使演員要求並探尋那些可以使他的角色有生命的細節。」（見演員自我修養）

這樣，這個角色不僅是劇作者所創造的，而且也會變成演員自己的了。具體點說，那角色底內心的和形體的創作底資料都是演員的，而這些東西底內在的基礎是演員和角色共有的。你從心坎裏流出那角色底願望，角色因你的生命而得到生命，你在自己身上看見了角色，同時在角色裏看見你自己。

一個角色底這種個人的創造，姑稱之爲『演員對角色底解釋』。

這種解釋工作大體可以分爲兩部份：一種是對角色底整個的看法，如這個角色在劇本主題底闡揚上站在一個什麼的地位，劇本所給予牠的是一些什麼『規定的情境』等等，這些多半可以運用分析和推理力去把握的。（這中間感性的因素自然也在活動，不過較不明顯）這種工作可以由導演和演出集體作同演員一起去做。這種工作底成果姑名之爲『理性的解釋』，

其次的一種是指演員創造一個角色時所運用的個人底一切心理和生理的元素和材料，這中間一方面包括了構成演員底人格的各種元素如情感，情緒，記憶，氣質，思想，修養等等，一方面還包括着演員用以體現他的內心經驗的各種元素如形體，儀表，聲音，動作等等。這些因素底綜合的成果姑名之爲演員底『感性的解釋』。

在演員底準備工作中，感性活動與理性活動之間的交互爲用的關係在以前說過了一點，現在還得加以補充。因爲有些重要的問題還沒有接觸到。

比方說：演員們對某一個角色底感性的解釋必然因人而異，那麼理性的解釋是否也是這樣呢？假定理性的解釋可以因人而異，那麼一個劇本底主題豈不成了你說你的，我說我的了嗎？假定理性的解釋不能夠因人而異，那麼演員底感性的解釋難道不會影響，甚至搬歪了理性的解釋嗎？（我們不是屢次提及感性與理性間的交相作用嗎？）

這些試舉實例來說明：

我有兩個朋友演過大雷雨中的奇虹（卡特琳娜的丈夫），兩位都是不同時期的優秀演員，都有很好的修養，自然他們之間的一切心理的和生理的因素有很大的差別。

大雷雨一書的作者把我們帶到舊俄羅斯的卡林諾夫的那座小城裏去。城外的伏爾加河儘管奔放而自由地流着，然而在城裏，「人底天地是狹小的，而野獸的天地是寬大的。」一些奇高伊和卡彭妮哈

之流㊀在這兒築下了堅牢的獸窩，人們一生下地來便像嬰孩似的受野獸祇嚙或戲弄，善良的心像被摧殘了的初蕊似的瑟縮在一角落，用怯弱去保護自己。生命再沒有任何奢望，把牠沉湎在酒裏吧……

這些人中的一個就是奇虹。

我的頭一個朋友起先怎樣去體會那角色的，我不很淸楚。在我們共同排演的過程中，我逐漸看到他替奇虹創造了一個豐富無比的形象。從他的舌尖到他的足趾，我感覺到一個新的人逐漸佔領了他：他的眼眶變成三角形，眼珠斜吊着；鼻孔張大而掀起，像用酒精泡熟了似的；口角掛下來，舌頭往往不經意地捲着嘴角，老要把快流出來的唾涎抹回去；他的頭皮發癢，使他不得不常搔搔；小腿上大概有什麼小虱子在那裏爬動，他便習慣地彎起了穿着馬靴的大腳去擦擦……他的聲帶因受了過度的酒精底刺激而沙啞；語調像一團理不淸的麻線，好容易蹣找到了頭子，一下子又攪亂了。手的反應特別靈敏，一會兒摸摸想潤點酒的乾燥的喉頭，一會兒又用兩肘貼貼腰部，把褲帶往左右扭動幾下……

我不能準確地形容他的神態。在這位淸秀的，瀟洒的美少年身上在轉瞬之間活現了一個頗爲地道的驕傲的酒徒。我是這樣地爲他的神奇的化身所振奮，以致一時不及辨別他演的是什麼人，祇感到給

㊀ 作者以寄高伊和卡彭妮哈代表帝俄的農村中的封建勢力，前者用狂暴的壓力對待波里斯，後者在家庭中撫理地虐待媳婦卡特琳娜和兒子奇虹，以致結果鬧出悲慘的結局。

他那種凸出的，生動的，有光彩的創造所懾服。

直至演出多日之後，看戲的朋友才漸漸地辨明了所感受的印象，開始對我們說，他成功地創造了一個自己的奇虹，但絕不是奧斯托爾夫斯基的奇虹。因爲他的形象叫他們感覺到奇虹是一個先天的白癡，而不是一個從小就被野獸所嚙傷了的怯弱的，但善良的靈魂。

這種解釋會減輕劇本主題底積極的意義。因爲假使奇虹眞是個白癡，那麼做成大雷雨底悲劇的不是卡彭妮哈那一流的野獸，而是奇虹本身的自然的遺憾。那麼一個社會性的悲劇就會變爲一個病理學的或遺傳論的悲劇了。

另外一個朋友的奇虹是在四五年之後演出的，他沒有看過那朋友的戲，但他聽過這段故事。

在研究這角色的初期工作中，他就力求正確地體會奇虹之爲人。我在前面引用的H君的話，就是他的經驗，他產生了一個正確的奇虹意象。他借助許多文藝作品來幫助他對角色的更深體會，終於他能夠通過奇虹的眼去看世界，把他所見的所感覺的用日記記下來。他愛卡特琳娜，同情她，但他怕那羣野獸。他沒有勇氣去救自己，救她，祇能偷偷地想最好找機會讓他溜開，喝喝酒，玩玩……免得看見自己的妻被母親咬得流血。他這樣的寫着：

「我像一個被赦的犯人似的溜走了，對卡特琳娜敍不明白自己心裏的苦衷。到莫斯科去！去喝酒啊！去忘掉眼前的生活啊！

。沒有辦法：母親叫我走，我怎麼好不走呢？她叫我死，我就死！母親的話就是我的主意，聽話就是生活。我奇虹是命運底傀儡啊！叫我走就走吧，走比在家裏好多了。卡德琳娜雖然苦苦央求我，完全沒辦法。我怕多呆一天，多受一天罪，所以愈快愈好。我騎着馬！喝酒！忘掉！

『動身前媽逼着我囑咐妻子好好的侍候母親，尊敬她老人家…………也要妻「不要看街口外面，」其實看看有什麼關係呢？家裏怪悶人的。說到這兒我很難過，明明知道不該對美麗的卡特琳娜那麼兇，但她的眼睛像兩條閃爍的電光射着我，不好不說。噘噘嘴的，嗓子打了個結兒，半天說了那一句：『不要看年青的小伙子』。

『這話是多說的。卡特琳娜的心眼很好的。後來我向她道歉了，她留我，我不肯，媽來了，替我脫了身。走吧，快一點走吧。』

這些是從他爲奇虹寫的日記摘錄下來的，奇虹是這樣的一個人。

這位朋友平素是個純樸的，容易羞怯的，近乎『內傾型』的人。他這些性格上的資料，經過了他的培養和融會，漸能與奇虹的性格相通。事實上，他演的奇虹也帶着自己性格底這一面的色彩。他所創造的形象並沒有前面那位朋友那樣的豐富而凸出，但大體上還與奧斯托爾夫斯基的原意相接近。

這些實例說明了演員自己底感性的解釋，假使不根據原作的『規定的情境』而發展，便可能把劇中主題推到錯誤的方向去。而理性的分析和推理的工作，假使不孤立地去進行，確可以做角色創造底

指路標，讓演員底血肉生長在這骨幹上。

下面我們再舉一個實例，說明在一個主題底理性的解釋底統一性之下，演員們底感性的解釋可以怎麼樣的不同。

莫斯科藝術劇場有兩位女演員，葉朗絲卡雅和包包娃，同時被派去演卡特琳娜這一角色。在藝術劇場底一向嚴格的藝術要求之下，她倆對於這一角色底理解自然是一致的。

批評家陶勃洛列鮑夫有一次曾把卡特琳娜比喻爲『黑暗帝國中的光線』。

在舊俄那廣大的黑暗帝國裏，卡特琳娜帶着她全部的光輝和熱力，像一把光線底劍似的刺穿了牠，而與大雷雨而俱來的黑暗又馬上吞蝕了那光線。

這雖不完全是一個論理的主題，但却是牠的一種正確的，形象化的解釋。

葉朗斯卡雅和包包娃是同一條的光線，却發生兩種過不相同的光芒。前者像是在寒冷的，恐怖的，鉛一般的雲層間閃現出的一條微弱而纖麗的春光，而後者却像一條強烈而鬱熱的仲夏底光。前者演來像一首初戀的詩，而後者却演成一齣苦難的悲劇。

她倆之間怎麼樣把各自不同的生命量給同一個卡特琳娜呢？試舉她們處理該劇第一幕卡特琳娜遊伏爾加河邊，爲自由而奔放的大自然所啓示，對娃爾娃拉低訴心曲的一場爲例：

『你知道我的心在想什麼嗎？人爲什麼不會飛呢？』她問。（第一幕）

——是的，人為什麼不會像雲雀似的飛呢！飛出了這裏的獸窩，飛過伏爾加河，飛過那綠的原野，飛到雲端，迎接那春風，展開翅膀盡情的歡唱，唱春天，唱美，唱愛戀。」葉郎絲卡雅．卡特琳娜是這樣感覺的，她想：我天然要飛到波里斯（她的戀人）那裏，像雲雀那樣。

但，『人為什麼不會飛呢？』這問題對於包包娃．卡特琳娜看來，却是一種無可奈何的命運：不會飛是由於人底悲哀和苦難把她壓到地下來的原故，是由於『飛』祇能在童年的夢裏經驗到的原故。但，明知道人不能飛，而我却要飛起來，明知私情是犯罪的，但我不能不愛波里斯。等到卡彭妮哈之流要咬斷她的翅膀和咽喉，她是早已料到的。她沒有任何眼淚，她在自己的悲哀中僵化了。她沒有——也不可能有別的路，祇有跑向伏爾加的深淵，把自己投給那些野獸們的饞嘴。

這兩股光線放射出不同的光與熱，刺穿了這黑暗的帝國，馬上又給『大雷雨』吞沒了。我們能說：初春的明媚的光比仲夏的鬱熱的光更合時嗎？不，這僅是『大自然』底不同的時序中的同樣的光與熱，這僅是藝術家們底不同的人格中的同樣的光與熱。這正是每一位演員藝術家從自己的心裏流出來的最珍貴的，最特出的光輝。

每一位演員藝術家在接觸他的角色底最初一刹那就通過了自己的心底三棱鏡——他的人格——來吸收這股光，後來每一次在台上從事創造時，也透過三棱鏡去放射那股光線。

這是說明了，在不違背作者原意這原則下，演員藝術家們對於同一的角色加以不同的感性的解

繹，不惟是可以的，而且是必要的。

晉多夫金說過：情緒和理性這兩方面的活動，正表現出演員創造一個形象底工作中的二元性。劇本中的綜合的『理則』要從演員個人底情緒活動中透露出來，同樣演員底情緒活動一定要根據並受制於劇本底『理則』的光輝之中。

六　形象底基調

一切藝術家都享有隨意處理自己作品底意象底權利，惟獨演員在這一方面的權利，往往是受限制的。

如大家所熟知，戈登．克雷和梅耶荷德就否認演員有創造底權利——首先就否認他有設計意象底權利。

克雷說過：『演員底動作和語言必須依照（導演底）設計進行。他在我們面前必須依照着一定的路線移動，走到某一點，在某種燈光之內，他的頭在某一角度，他的眼，他的腳，他的全身都要與劇本和諧，而不要祇與他自己的思想和諧，這些是與劇本不和諧的。因為他的思想（或許偶然會很優美）也許會跟導演所兼備設計的靈魂或模型不能和諧一致。』（見舞台藝術論中『第一次對話』）

莫斯科藝術劇場曾經挑選最好的演員給克雷排演哈姆雷脫，排不上幾天他就搖頭。史坦尼斯拉夫斯基

急了，特地把他自已所通曉的一切類別的演技表演給他看，讓他選擇比較接近他的想法底一種，他還是搖頭。戲排到一半他走了，把工作委交別氏和蘇列爾什斯基(Sulerjitsky)來完成。

爲着同樣的原因，許多優秀的演員都離開梅耶荷德，其中一位以擅演列寧著稱的司特拉赫(M.Strauch)曾公開表示過：「當我從梅氏接受一部份工作時，我想由自已來工作，可是他不允許我，他替我做好了一切，好像他爲其他的演員們做的一樣。在這種情形下，演員底創造被殺盡了，他在導演手中成了一個木偶。」而梅氏所賞識的一位最優秀的演員伊林斯基，在別人看來，祇不過『具有一副彈性的面孔和身體，讓梅氏可以任意來運用而已，完全是一件死東西，導演可以貫注以意義，或任他空洞着。』

獨裁的導演大師們祇看重自已的創造權，他們爲着要貫徹自已的創作上底意象，就不惜排除演員（和其他工作者）底心智，用自已所構思的提線來操縱他的軀體，來完成那意象。

導演也可以在另一種比較和緩的方式下侵佔演員構思底自由。

例如——我的同事A君被派担任慳吝人中的守財奴，他的意象中的角色是一個神經質的，衰弱的，多疑的財主。但當導演宣佈他的計劃的時候，却把那角色解釋爲一個頭腦冷靜的，頑強的，精明的老鰥夫。這兩種不同的解釋是各走極端的。他決不定依從哪一種好些。有時候他頗爲導演所提出的人物底旺盛的生命力所吸引，但有時又無意中盤桓於自已的意象底一些變態心理的，奇詭的情趣之

中。兩個人在他心裏打架，他不知道該袒護誰。臨到排演時，他表面上爲導演所說服，放棄了自己的意象，但是在他不提防時牠便闖了進來打擾。他感到很痛苦，決心把自己完全交給導演。導演也意識到這種責任，便專心一意用種種方法去操縱他的心思和情感，終於完成那要求的形象。結果導演和他都不能滿意，他說那是『同床異夢』的搞法，而導演的結論是『貌合神離』。

這個例子說明了：導演爲着貫徹自己的意象，不一定要直接操縱演員底軀體，他也可以換一種方法去操縱演員底心思，情感。演員仍舊是沒有創作底權利的。

把演員底創造性看作如此有害的，恐怕祇是導演獨裁論者底片面的看法吧。克雷的哈姆雷脫底演出固然是本世紀初葉劇藝底的奇葩，然而坎布爾（John Kemble）之所以被譽爲『最好的哈姆雷脫』，約翰•巴里穆的哈姆雷脫之所以稱頌於世，該也不是偶然的吧。

當一些優秀的演員對角色進行深邃的探討時，他的研究底獨得的心得有時候可能超過導演的。如却頭斯•勞登在西席•地•密爾底導演下扮演羅宮春色（The Sign of the Cross）的尼羅皇，他致力研究這暴君的歷史，發現了他原來是個愛美的人，但地•密爾却承襲一般的見解，堅持他是『暴君』。他們爭執了一個星期，勞登終於說服了地•密爾。後來他就此創造了一個前所未見的人性的，陰鬱的尼羅皇，同時，地•密爾也根據了這新的解釋來修正他的導演計劃。

我並不存心唆使演員爲着這問題跟導演打擂台，比高下，我祇想探討一下在導演與演員之間，怎

麼樣的一種創造上底關係纔是合理的，可以招致最好的藝術上的成果。

比較合理的看法應該是，演員跟一切藝術家一樣有他的創造權。演員底創造性和導演底創造性應該是互相依憑，互相補充，互相啓發，而向更高位發展之一種辯證的關係。導演作爲藝術上的一個民主集中的組織者出現於創作底集團中。離開了演員底創造性，導演底創造性無從依存，發展。

這些原則保證了演員底創作上底正當的權利——首先是設計角色意象底權利。

導演在演出集團中提出導演計劃來解釋原作，提出處理這齣戲之思想上的，形式上的，風格上的原則和方法，經過集體底補充，修正和認可，這個計劃就成爲全部工作者底共同的出發點。這些原則指引着每個工作者通過了各自的創作之路，來達成集體所要求的中心意念。

當演員參加討論『導演計劃』時，他就應該拿導演底思想和自己對角色底概念相比較，發現其間的同異。假使差異是屬於原則上的，那麼問題就多了。

所謂原則上的差異表現在什麼地方呢？在人們對於一個角色底『理性的解釋』底不同。我在本章第五節裏，曾經引證了一位演『大雷雨』中的奇虹底朋友，雖然創造了一個神采生動的形象，但給觀衆的印象卻是『一個先天的白癡，而不是一個從小就被野獸（指惡勢力）所嚙傷了的怯弱的，但善良的靈魂。』因此就把『一個社會性的悲劇變爲一個病理學的或遺傳論的悲劇了』。這種差異能够改變全劇底中心思想。像這些不同的『理性的解釋』一定會在討論原則時引起熱烈的辯論，總得說服了某一方

面，達到了一致的結論。

假使導演與演員底差異，僅是同一意念底不同的表現，（這種不同主要的是由於人們底心理經驗底不同而形成的，我稱之爲角色底『感性的解釋』），那麼，導演應該在不悖原則底範圍內儘可能的尊重演員底構思，跟他一同去感覺那意象，從自己的經驗中提出新的資料去補充牠，使牠更豐富而合於要求。於是這意象不僅是屬於演員，同時也是導演的了。

莫斯科藝術劇場演出的大雷雨採用『AB演員制』，一個是棐朗絲卡雅創造的抒情的卡特琳娜，另一個是包包娃創造的憂鬱的卡特琳娜，導演不惟不強求『感性的解釋』底相同，而且肯定這些差異正是各該演員藝術家底獨到的成就。

碰到這種情形，導演應該針對着演員底特點來修正他的導演計劃，這樣，導演底創造性才能確實建立在演員底創造性之上。

演員與導演同意了彼此的見解，那麼演員才可以放心地，確定地開始形象底創造了。

他的意象爲導演所補充，導演底思想，情感，想像給他新的資料，他的心理經驗又攀緣着這些啓示而萌發許多新的枝葉，那意象便顯得更豐富而清晰。以前他所把握的祇是一種概括的調子，如今經過了許多的『形象底試探』以後，他漸漸發現這概括的調子中間有一個中心——以前牠像一團朦朧的光暈，如今却變爲一個具體的核心了。

換言之，演員在不斷的『形象底試探』中，替角色收集了許多不甚明確的動作和聲音，當他反覆玩味這些東西時，他會發現牠們之間有一些共通的，鮮明的特點，於是他便從意象底概括的調子把握到『形象底基調』。他領悟到這基調之後，便可以預見角色底整個規模了。

話似乎又說玄了，我們找實例來談。

當你聽過悲多芬的『第五交響樂』㊀以後，你不是感覺到一種英雄的，崇高的，激情的氣氛嗎？整個樂曲不斷地湧現旋律上的，和聲上的，節奏上的無窮的變化，每句樂句都給你一點新的什麼東西，隨而你感到無限的清新與豐富，但是你同時感覺到你仍舊在同一的氣氛裏呼吸，生活，遨遊。你之所以感到清新，是因為每一樂句把你引進這氣氛裏的更深邃的，更精微的細部，而不是把你引到那氣氛之外。你好像在這種氣氛中作了一次最豐富而飽和的旅行。樂曲完了，你在餘韻中沈思吟味，一些旋律隱約地飄進你的心扉，漸漸地你發現牠們後面隱伏着一種貫串全樂章的什麼東西，你一時把捉不住，於是你從沙發上跳起來去找樂譜，你反覆地研究牠，你漸漸發現整個樂章是由一個核心所引起，所發展的——那就是第五交響樂第一樂章開始的第一句㊁。這就是樂理上稱之為『主題』或『主導的動機』(Leit-motif)的核心。

㊀ 此交響樂亦稱命運交響樂，其主旨是『從黑暗走向光明，經過了鬥爭走向勝利』。

當你讀完了托爾斯泰的安娜·卡列尼娜之後，你能不爲女主人公底身世，遭遇和性格，她的美麗，溫雅，熱情所迷醉嗎？你會同情她，愛她。你會像渥倫斯基一樣感到『非得再看她一眼不可』，於是你讀她兩遍，三遍，無數遍。說不定你會私下自比於渥倫斯基呢。你也許永不會忘懷他倆最初遇見時交流的一眼：

『……當他（渥倫斯基）回過頭來看她（安娜）的時候，她也掉過頭來了。她那雙在濃密的睫毛下面顯得陰暗了的閃爍的灰色的眼睛帶着親切的注意盯在他的臉上，好像她是在認識他一樣，於是立刻轉向走過的人羣，像似在找尋什麼人似的。在那短促的一瞥中，渥倫斯基已經注意到了有一種被壓抑的熱望流露在她的臉上，在亮晶晶的眼睛和把她的朱唇弄彎曲了的輕微的笑容之間掠過。彷彿她的天性是這樣盈溢着某種東西，牠，違反她的意志，時而在她的眼睛的閃光裏，時而在她的微笑中顯現出來。審愼地，她隱藏她眼睛裏的光輝，但牠却違反她的意志在隱約可辨的微笑裏閃爍着。』

~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~

❸ 這個交響樂共分四個樂章：第一章是 Allegro Conbrio，一開頭就是用「搭搭搭搭……」四個音符寫成的第一主題：

0 3 3 3 | 1 — | 0 2 2 2 | 7 — |
~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~

安娜的天性是這樣盤踞着某種東西，牠，違反她的意志，時而在眸光裏，時而在微笑顯現出來。牠，違背她的意志，時而在語音裏，時而在微嚬裏顯現出來。牠，違背她的意志，時而在一次緊灸的握手裏，時而在一回幽慾的華爾滋的舞步裏，在看見渥倫斯基墮馬時『像關在籠裏的鳥一樣亂動起來』的失措裏，在馬車裏向她丈夫表白自己的私戀底眼淚裏………顯現出來。從她的睫毛到指尖，她是這樣地盈溢着某種東西。牠，就是被壓抑的熱望！而整個的安娜就是被壓抑的熱望之流底化身！

當你把安娜底身世，遭遇和性格深深地玩味之後，是否也感覺到這就是貫串着她的生命底樂章中的一個『主導的動機』呢？

這個『主導的動機』就是我們在角色創造時所要追尋的『形象底基調』。然而兩者之間仍舊是有差別的。我們所談的並不是作者在角色身上已寫成了的動機，而是指演員通過了自己的『感性的解釋』，在自己的人格中發現了牠的『形象底基調』。

托爾在安娜的生命裏發掘出這一主導的動機，演安娜的女優格麗泰·嘉寶本人底人格又是另一型的，她在自己的人格中尋覺出與安娜發生共鳴的因素，她用自己的經驗，情緒和想像繪出安娜的意象；她用自己特有的夏夜的夢一般的眼神和蒼蘭花瓣似的嘴角透露出這種『被壓抑的熱望』；她自己特有的幽邃的氣質像一層紗似的籠罩着安娜，我們觀衆會感覺到她所把握的『形象底基調』是屬於她——嘉寶個人的。

悲多芬的第五交響樂底音節是不變的，經過不同的指揮者底解釋，不同樂隊底演奏，却可以體味出不同的味道。奧斯脫洛夫斯基的卡特琳娜底主導的動因——如一個批評家所說，是『刺穿黑暗帝國底一股光線』——也是不變的，然而一位女優可以把牠表現爲一股微弱而纖麗的春光，而另外一位却像一股強烈而變熱的仲夏底光。

我看過兩次大雷雨，記得L小姐演得像夏夜，C小姐底氣質近於春光。至於那象徵着『黑暗帝國』的主宰者的卡彭妮哈，大家都從兇狠那一方面去找她的基調。鐵板的冷臉，三角的梟眼，刀劃般的皺紋擁着鷹鈎鼻子，橡樹似的脊骨緊挺着身軀，急遽的直線的動作……，這些刻劃似乎都聽命於表面的，一般的描繪，並沒有把卡彭妮哈底性格用更深刻的形象塑出來。從書報裏我曾讀到莫斯科藝術劇場的女優謝芙琴柯在這角色身上發現另一種的基調。

當卡特琳娜和娃爾娃拉到門外送奇虹遨行的時候，謝芙琴柯•卡彭妮哈跟在後面瞧着他們，一種勉強的冷笑綴在她的鐵臉上：『年青的人就是這樣。』這種冷笑就這樣地蕩漾成微笑：『看見他們真好笑。要不是在你自己家裏，那你連肚子也會笑痛，他們什麼事情都不知道，一點規矩也不懂得，連怎樣告別也不知道。』——她就這樣地爆發着大笑。

這種笑，冷笑，微笑，哈哈大笑是不可理解的嗎？不，她是有充分理由的——你想想：媳婦那麼大了，連給丈夫告別的禮節都不懂！孝敬婆婆都不懂！丈夫不在家時不許看窗口的規矩都不懂！雖

『家庭寶訓』，都記不淸！那豈不可笑？

在這種笑聲裏充溢着那頑固的，狠毒的，自以爲賢明的老年一代對年青一代底挑戰，汚辱，折磨！

自然，卡彭妮哈狂笑的時候是不多的，她得常常用長面孔的訓戒，冷酷的苛責來點綴她的尊嚴，但是她心裏却永遠地冷笑着，獰笑着。等那笑激盪得要爆發到表面上，那就像她在不能忍耐時拔出她的劍，指向年青，生命和進步！自然，劍是比劍鞘——那冷凜的長面孔——更犀利的！

在謝芙岑柯的身上，那『黑暗帝國』底主宰者底窮兇極惡的形象，不是從卡彭妮哈底諄諄訓戒的面孔中，而是從笑聲和侮辱之中成長起來的。謝芙岑柯的卡彭妮哈之所以能超過了許多別的卡彭妮哈，就憑了這一種基調底特色。

單把握到形象底基調還是不够的。有些作曲家抓到了一個優美的主調而無法加以發展，於是樂曲祇能在一種單調的，反複的旋律中進行。在我們的園子裏也常常看到這種現象。有時候我們看見有些演員把握到一些可以作爲基調之語調或動作，當她初次顯露時，角色底神采馬上射出來，我們暗地替他歡喜。那演員也自知是得意之筆，一遇機會便像獻寶似的把牠照樣『亮』出來，乃至『亮』之不休，叫人生厭。至於其餘的地方就隨便帶過去了。他雖然找到角色底鎖鑰，但沒有把牠融解開，使整個形象都滲透了酒味。

我不能遽一致地斷告訴你到什麼地方可以找到「形象底基調」，誰能說我一定找得着呢？但我確信牠底存在，因為，我曾經在許多優秀的演出中看見過牠。在你從事形象底試探時，或者在你排演時，或者直到你演出那角色時，也許你會偶然地從一句台詞，一種思想，一種情緒，一種氣氛，一瞥眸光中接受了一個啓示，你的心靈突然開了，你從局部中窺見了角色生命底源流，他整個的心靈世界立刻開展在你眼底，這時候你像受詩人所歌頌的那樣——

「從沙子裏看到宇宙。
從剎那間看見永恆。」

我該祝福你的。

形象底基調就是形象底源流從角色底心噴出一股流波，流過角色的五官，四肢，音帶，軀體，流進他與別的劇中人的關係間，流進他與事件底交涉之間……這樣就演變為形象底千百種豐富的細節。

因此，我們才說當演員把握到「形象底基調」之後，他可以預見到角色底整個規模了。

在排演之前，除了演員自己的準備之外，應該有一個時期讓導演協助他去做這件工作。按照合理的做法，這工作可以分開幾方面去進行：對詞和試排，並在這中間插入各種必要的討論會。

在我們的劇壇裏，導演們往往為演出期限所迫，祇好忍苦地把這些步驟省略了。他們費盡周折所挖下的一點寶貴的對詞的時間，祇够用來解決一些讀詞上的技術問題（如校正讀音，指示輕重音等

等）。試排根本就別想提。

然而，即使祇有兩三次的集體對詞，也許會在無形中給我們別的好處的。讓我的朋友說出他曾經怎麼樣地受惠吧：

『在對詞之前，我老是一個人拿着劇本看，讓我用自己的情感來體會別的角色的話，無形中把別人的感情依從了我的，一切都顯得很平淡。但，在集體對詞中，我初次感覺到我置身在一個「整體」（Ensemble）底規模當中，我具體地感覺着角色之間的關係——特別重要的是演這些角色底演員之間的感覺底交換和影響。我開始獲得各個演員讀自己的台詞時所注入的新的辨釋，這些都不是我自讀時所能預感到的。這些東西刺激了我，我的接詞（Cue）和語調便起了有機的適應，從而在我過去的體會裏滲進了一些新的感覺。我要把這些感應馬上記錄下來，不然牠又會飛跑了。我開始在全劇底有機的「流動」（Flow）裏發現了我自己。別人在無形中啓發了我，說不定我也在無形中啓發了別人呢。』

我的朋友是對的，他把自己的創造建立在全體合作者底創造之辨證的，互相影響之中。

假使時間充裕的話，我相信對詞（配合着讀詞研究會）可能成爲演員發現「形象底基調」底契機之一。

假使時間充裕的話，我相信導演將會舉行「試排」來幫助每一個演員去多方面地，詳盡地從事形象底試探，漸漸接觸到那基調。

那豈不是比逼着演員空着心靈去擠出一個角色，無米煮出飯來更可貴的嗎？

★　★　★　★

演員要把角色底性格創造得飽滿而立體，往往要從形象底基調中發展出『變調』來，正如一篇交響樂章要從『主導的動機』裏——主題——發展出一些『副主題』（Sub-theme）來，那樂章才會顯得豐富、飽滿、生動。

我先提出一些個人的經驗和觀感。

在我早年的電影生涯中，我曾沾受『類型分派角色制』底恩惠，老被派去演一些所謂『沉毅的』青年，每一次接受這種角色，無論我下了多少準備功夫，我老是逃不出那慣用的沉緩壓抑的形象底基調。這種基調與角色底性格未嘗不符合，然而我在銀幕上老發現自己像缺乏了一點什麼活的東西似的——總是那麼的單調，浮淺而片面，不像個活人，我自己常常不敢看下去。在這個時候，我的演技除了一片亘續的灰色調子以外，沒有別的光彩，我從懷疑而對自己失望………

劇本家把覺新底性格寫得優柔而脆弱，有一位朋友曾用悠弱而婉轉的基調去演出牠，他設計出許多弧線的、女性化的儀態和動作，處處惟恐表現得不夠柔；同劇的覺慧是一位朝氣勃勃的青年，而朋友S君就始終用急燥而粗邁的調子去表現牠，惟恐觀衆感覺他演得不夠剛。自然我不否認這些形象包含着若干性格上的特點，但從整個來看，不過是一些剪影的，褪色的影像——祇表現了他們的性格底

一面。

史氏曾對他的朋友忠告說：『當你演着一個患憂鬱症的人，你是隨時在尋求着自己，似乎只在担心着你的角色不要演成——而且上帝阻止——不是患憂鬱症的人。但作家既早經注意這個了，你又何必担心呢？結果你是只用一個顏色繪了這幅畫，黑色祇成為了黑色，而少量的白色可以用來作對照。所以只滲用一點白色以及彩虹中其他的顏色於你的角色之中，這便有對照、變化與真實了。』他要演員演憂鬱角色時要尋求他的快樂；飾好人時要尋求他的短處；在壞人中尋求他的優點；演老人時要尋求他的年青；演靑年要尋求他的老到。

這些變調的准備會破壞形象和性格底完整嗎？不，相反的，牠們會化單調為豐富，化浮淺為深厚，化片面為立體。有了形象底基調和變調底對抗，角色底性格才會完整，神韻才會生動。

這個經驗也為我的一位演員朋友Y小姐證實了。她自述她處理天上人間中的瑞秋（即夏衍作的一年間）一角底創造過程：

『幾年前我演天上人間中的瑞秋，我曾下過充分的準備功夫，我根據了她的出身，教育，年齡，遭遇等等，來抓住了她的憂鬱的特性作為基調。

『在演出後的檢討會裏，同志們批判我說：「形象很好，味道也對，性格表現得很鮮明，但是太『平』了。」

「我接受了他們的批評。爲着要克服這「平」，我又從新設計一下台詞底快慢，輕重，使節奏底變化顯明點，但結果得到的批評依然是太「平」。

「當時我很苦惱，我找不出爲什麼會太「平」？到底「平」又在什麼地方？

「直到現在，當我懂得角色底基調須要「變調」來對抗來陪襯，纔能顯現角色底深厚和立體時，我找到了瑞秋之所以顯得「平」的毛病。

「當初我祗從强調聲音動作底節奏底變化，來補救這「平」，這種處理仍舊是表面的，枝節的。我無論怎麼變化，也不過表演了瑞秋性格底一面。我記得我從沒有一秒鐘放鬆過她的憂鬱和壓抑——卽使是應該儘情歡笑時，我還是緊抓住憂鬱死不放手，生怕觀衆誤解了她的性格。

「現在，我如果再演瑞秋，我想可以在某些地方，找到她的「變調」的，換言之，我可以從另一個較深的角度去體會她可能有的心情。

「例如：在第一幕中瑞秋發現阿香偷偷地躲到床底下，被叫出來詢問時，他看見阿香與澍官兩個孩子底天眞淘氣，又感到融融洩洩的新房氣氛和愛弟底幸福，她會陶然忘記自己的磨折，忍不住懽樂起來（見天上人間十四至十六頁）。這剎那間的愉悅是忘情的，直覺地被觸發的，臨到新夫婦進洞房。按理瑞秋該更高興，但她對這振奮的場面早已有了心理的準備，反而變得矜持和壓抑了。

「另一個「變調」的地方可能在第二幕裏找到。瑞秋發現弟媳艾珍懷孕，她也可能忘情底興奮，

高興。這是由於她對父親和綉乾娘底孝順，對遠離家鄉的弟弟底關切和摯愛，對弟媳底無限同情與愛憐。這些繁伏的情感突然爲這天大的喜事所挑起，這種快慰是無比的，她可能興奮到不知所措，繞時候瑞秋至少是暫時把她的憂鬱拋在九霄雲外了（見天上人間第三十四頁）。

『我不是爲找「變調」而硬要瑞秋隨便地懽愉。假使這樣機械地去做，我相信我便會破壞角色性格底統一的。不錯，瑞秋是壓抑的。以前我演的瑞秋無時無刻不在壓抑，所以就顯得「平」，現在我要進一步去體會這不幸婦人底馴良的心如何在多難的處境底隙縫中掙扎着喘一口氣，那憂鬱可能更深化了。』

這位朋友底經驗說明了：不要爲『變調』而去機械地去找『變調』，『變調』要從角色性格底更深的體會和理解中去找的。

名畫藍孩子之所以成爲藝壇奇珍，固然因爲加恩士波洛㊀把藍色演變出無窮的明暗底變化，但最妙的還是從全畫底蔚藍的幽靜中運用那瘦削的孩子臉上的一抹蒼白。畢卡索㊁有一個時期愛用青色做他繪事底主色，即畫壇所稱的『青色時代』，同時，也慣用幾筆灰白去點破牠。後來在『赤色時代』

㊀ 加恩士波洛爲意國大畫師

㊁ 畢卡索爲西班牙大畫師，生平嘗不斷探索新的畫風和表現手法。

的作品裏，他又常用黃和赭色作伴奏。譬如拿我現在所處的半淡環境做例吧，我擱下筆，抬頭望望窗外的天，假使沒有繁星底閃眼，我將不會感到夜空是如此的深邃，無限；遠遠飄來一兩聲擊柝，打破了靜寂，我才格外體會到那無言的萬籟，那朦朧而冥長的夜。

七 心理的線索

到這時候，演員底身心充滿着許多具體的，合用的細節——角色底情緒，思想，願望，他的聲音，動作，神態等等。各種類的細節都自發地閃現於他的心眼前，一些新鮮的片段的感覺和聯想會不經意地流進他的心坎，有些是一瞬即逝，有些是凝聚下來。於是演員希望着：創造吧，動手創造吧！

誠然，他可以動手了，許多必要的材料都已經具備，假使他就這樣動手，他也可以進行工作的。然而到他工作底半程，說不定他會遇着一些頗爲嚴重的難題。

演員從『形象底基調』中發現了形象底源流。這源流從他的心裏湧出來，流到作者規定的各種不斷變化的『情境』之間，流進波折重重的事件之間。於是演員心裏的波流就有點像長江的水，一會兒經過迂迴險阻的巫峽，激盪起急湍的波瀾；一會兒奔躍虁門，一瀉千里；一會兒沈靜地流過鸚鵡洲；一會兒，又咆哮於燕子磯下；這中間經過了多少峽谷險灘，經過了多少的順逆昇沈，我相信江水有知，也會茫然不能置答的吧。

河道之曲折險阻，正如角色心理歷程之隱約迷茫；江水之枯漲無常，也像演員情緒之自發難制。假使讓一股自發的奔流直衝進迷茫的水道裏，一定會隨地汎濫，不可收拾。

這時候演員需要對角色底心理歷程進行一次全線的測量，從不斷演變的複雜的情境中疏濬出一條明確的道路，找出角色底心理的線索，才能引導自己的情感有秩不亂地進展。

沙士比亞的角色多像長江黃河，氣勢千萬，演員底情感容易激動起洶湧的波瀾，演員不愁情緒不興，而担心情感進行得沒有節度。柴霍甫的角色如一泓秋水，幽靜地流，不繞什麼險灘奇谷，演員的情緒不患其不穩，而患其平平地滑過，連一絲漣漪都不顯。

無論演員的情緒失之於『亂』或失之於『平』，其原因都是因爲他沒有測度出角色底心理的線索。他雖然現在沒有做排演工作，但現在就應該先設計全線的圖樣了。

演員底情緒活動，有時固然能保持平穩的『水位』，有時也會不知從哪裏衝來一股山洪。他每一種情感底流露固然是自然的，各種情緒底細節都無法加以測度或權衡，往往流於放縱和任意，因而在整體上形成一種混沌的狀態。演員底身體也反映這種狀態，他的聲音和動作底節奏全盤把握不住，他的角色底形象因此搞亂了。觀衆所看到的也許是一堆凌亂的，無組織的東西，而那人物就缺乏一種串貫的有機的生命。

人類底情緒上的精微的變化是宇宙間的一切節奏中的最精微而複雜的一種。『自然』賜給每個人

一種適合的節奏，而演員要在自己的有機體中再創造牠，實在是不容易。

作曲家，藝術家，作家，甚至電影演員，要在他們各自的領域之內創造人類情緒底節奏，都比舞台演員有把握，因爲他們的創作都可以經過適當的推敲和修改成爲定本後才拿出來，而舞台演員底每一次演出都是一次新的創造；每一次都要委身於情緒上的不可測的變化中；每一次創造都是一氣呵成的；絕不容你半途斟酌或修改。

有人會說，獻身於別種藝術底人們倒需要熟習創造節奏的技術和修養，因爲他們的表現的『介體』多是無機的物質。但，演員不需要這樣，因爲演員底『介體』就是他自己的自然有機體，因此，他祇要潛心地去體驗一個角色底情感，他的自然有機體就會無形中幫助他去體驗情緒上的一切精微的節奏了。

是的，我們承認一個演員對角色底體驗完全正確、純真而合拍時，他可以達到這一步。那時候他與『自然』完全合體了，踏進了下意識的創造，一切都是最真、至善。然而，據先覺告訴我們，像這樣下意識的地創造一個角色全部心靈生活的天才，從來沒有見過，而爲自己的原生的情緒底不測性所蹂弄的經驗，倒是每個演員都有的，一個演員底情緒失去了控制，牠洶湧地激蕩着他時，反常常被誤認爲靈感底降臨。牠像一條斷了韁的馬，橫衝直闖，弄得牠的主人甚至沒有辦法指揮他的手，或轉動他的眸仁，即使是一個有經驗的演員，表演他的熟透了的角色時，也可能有這種遭遇。失了節度的情

緒偶然在他的一句話或動作中脫了韁，先從身體上某一部份冒起火來，馬上就蔓延到全身，不久就會傳染給對手，於是一個傳一個，那過火和緊張燃燒着滿台人底身與心，直到全劇終了才換上無窮的困倦給演員帶回家去。

史坦尼斯拉夫斯基在排演奧賽羅時就遇到這種情形。奧賽羅先是從一位英武豪爽的大將——一位溫柔情摯的情人，逐漸爲讒言和忌嫉所煎炙，變爲一頭瘋了的猛虎，這中間包括了情緒上許多錯綜複雜的變化。『從奧賽羅在第一幕對德斯底蒙娜真心般的虔信，到對她起了最初的疑心和生出了激情的瞬間，又把這種疑心引入殘酷的情節中，經過牠每一個成長的階段，發展到最高點——即野獸一般的瘋狂，我要把這一條忌妒底長成的線索表示出來，不是一件輕易的事。後來，當那激情底受難者底無辜（指德斯底蒙娜）給洗刷了，他的情緒又從高處墜到深淵，墜到絕望底陷坑，墜到後悔底深淵裏去。』（見我底藝術生活）史氏繼續談他這次排演底經過：

『我竟希望把這一切單靠直覺去完成牠，這實在是太傻了。當然，我所能做的祇是瘋狂的緊張，精神上和形體上失了統御，硬要自己擠壓出悲劇的情緒來……沒有節度，沒有情操底控制，沒有色調底安排；祇有筋肉的緊張，祇有聲音和整個有機體底硬作，從我週身各部份突然生出一些精神的緩衝力，針對着我要自己担任而又力不能勝的任務，採用自衛行動。

『此時根本就談不到情緒底有次序的而按步就班的生長。最糟糕的是聲音，牠是一個高度敏感的器官，絕不能遭受緊張的。甚至在排演時，已經受過不止一次的警告了。我的聲音僅足以撐持頭兩幕，以後就會變得非常粗糙，因此不得不把排演暫停幾天，我個醫生想點最好的補救辦法………』

史氏說明了他這一次的失敗在於沒有把握情緒底有次序而按步就班的發展底線索，因而搞亂了整個形體上的表現。關於這一點，自然也牽涉到演員底形體的技術修養的問題。我們準備在另外的機會去談牠。現在祇談演員如何去測量他的情緒發展的道路，給以最後的創作做個底子。

怎樣去測量這條道路呢？

當一個演員具體地體會了角色底全部情感生活之後，他要從角色底各種情感交替發展的過程中，找尋出情感上的每一個小的分節，逐步把牠抽出來研究。這是史氏所稱的『單位與目的』底分劃的技術。

我們對於一個大劇本——例如五幕劇——不能一下子把握牠的全部的精義和內容的，我們便開始去解剖牠，分析牠的各細部，因此便把劇本或一個角色底全部經歷分劃爲幾個單位。這種劃分是根據了該戲或該角色底內心生活中的一個小的分節，一種情感，一種思想，一種願望和一種看法。這些被劃開的片段就是單位，而其中情感或思想底內容底核心就是目的。

例如你現在被派去演復活中的聶黑流道夫，像這麼一位性格複雜而矛盾的角色，無論什麼有才能

的演員都不能單憑直覺地演出來。他一定得把他全部生活底一些特徵的階段和關鍵都弄清楚，試就原作舉例言之：

一•最初他像每個人一樣是一個純眞無邪的少年。世界是完善而美麗。他從沒有想到異性。『在他看來，所有的婦女祇是人類，都不能做他的妻。』甚至他和卡丘莎在溝裏的初吻，都不知道是怎麼樣發生的。——

二•突然他倆之間才意識到一種純眞的愛暗地生長了，『這是在互相吸引的純正的年輕男子與同樣的女子間所常有的』——

三•三年之後他再來訪她時，『那活在他身內的獸性的人已經把那精神的人踏在足下，』『他是個墮落的精練的利己主義者，只注意自己的享樂。』他沾污了她，照嫖客的規矩給她錢。——

四•他走後，有時偶然想起她和那孩子。『正因爲想到這個，在他的心靈深處是太痛苦，太羞辱了，他未必作必要的努力去尋找她們，並且又忘記了自己的罪惡，不再想這個了。』——

五•他更縱情於享樂。和一個有夫之婦發生關係，後來覺得有罪，打算放棄她。蜜茜小姐愛他，但他自衛沒有權利向她求婚。——

六•他在法庭上碰見毒殺嫖客的卡邱莎，『他不相信在他面前的事情乃是他的行爲底結果』，他雖想反駁法庭上的判罪，但『他覺得爲她辯護是可怕的』，怕人看穿他們過去的關係。——

七•他陷於苦悶的包圍中：『如何才能斷絕與那有夫之婦的關係呢？如何不用撒謊去解除他和蜜茜的關係呢？如何解決「他承認土地私有權為不正當，」和「承繼母親的遺產以支持他的舒適生活」的兩種矛盾的想法呢？如何對卡邱涉消除自己的罪孽呢？』——

八•經過長時期的心理鬥爭之後，他的精神的人重新佔優勢了，『要對蜜茜說謊話，說我是浪子，不能夠娶她……我要對那婦人底丈夫說，我是惡棍，欺騙了他，對於遺產，我要那樣處理，就是要承認眞理。要告訴卡邱涉……我要做一切去減輕她的乖運……我將娶她，假如是必要的。』

……………………

這些都是聶黑流道夫底內心生活底進程中的各個契機，亦可視為各個大的單位。例如第一個單位可以從他十九歲那年初到姑母的鄉間寫土地問題論文算起，到他跟卡邱涉和鄰女們在田野間作『捉迷藏』的遊戲時為止。那時期出現在他心靈上的第一個願望是（我試匆促地替他擬一個）：『我希望人生達到無限的完善！』而第二個單位是從『捉迷藏』起，到他離姑母的家為止，他的心情改變了：『我愛卡邱涉，她象徵着人生底至善和美麗。』像這樣的每一種不同的觀念和看法都貫串着每一個單位裏的許多細節，這個核心就是『目的』。像這樣，這些大的單位和目的就成為演員創造聶黑流道夫底內心生活底指路標記，這就給演員底情感底發展提供了一個基本的次序和節度。

但，單從這些大的單位入手，你還不能接觸他的情感活動底較細微的變化，你一定要把單位和目

的劃分得更小。

在第一個單位中，聶黑流道夫的『我希望人生達到無限的完善』這個願望是從一些什麼的事實裏透露出來的呢？我們又發現了以下的小單位：

一•他到姑母家後，純真地愛着他所接觸的一切人們，愛他們的古樸而單純的生活；

二•他讀斯賓塞關於土地所有權的論文，深深地感動，想到土地私有制的不合理；

三•他在日出之前在田野和林間散步，思索這問題，想到要將母親留給他的土地分給農民，作道德上的犧牲以求最高的精神快樂。

四•他初次看見卡邱莎，他對她很好，把她看作應該相愛的人類中的一個…………等等。

像這樣你就開始接觸聶黑流道夫的感性的生活，體會出他每一種情感，願望，思想，意志底來蹤去跡。這些因素在各個單位中都趨向着一個核心，同時也潛伏着另一種傾向，一待時機成熟，便向另一個核心移轉，驅使他的中心生活向前發展，醞釀成第二個單位。例如聶黑流道夫在第一單位中把卡邱莎看作一個互相親愛的『人』，而在第二單位中由於偶然的初吻便生了戀愛，從此改變了他對人生的看法，在第三單位裏，他從異性的接觸中又發現了情慾底享樂，他再來看卡邱莎的動機就是想嫖她……這樣，聶黑流道夫的每一種心理的因素隨時隨地都在經歷着很有次序的，有節度的變化，一步一步驅使他走向全劇的終局去。

這些也就是前面所說的精神生活底推動力。

一個角色的這種心理因素底有次序，有節度的變化就形成了他的內在的節奏。

演員祇在研究過這些『單位與目的』，具體明瞭角色心理變化的過程以後，他才能測量過他的情感活動的路線，給以後的創造工作打好了底子。於是排演工作就可以從最小的單位開始了。

角色底節奏怎麼樣變爲演員底節奏呢？

那是從演員在每個最小的單位中如何感應並體現其中的細節底實踐中產生的。

在這種地方演員底主體的活動又佔着顯著的地位，他個人的經驗和情緒記憶又從中發生很大的作用。

爲着要說明一個角色底內在節奏怎麼不同地爲幾位性格不同的演員所感應，所表現，我又得引用前面三位女士演尼妮絲懷念亡兒的例子。

這三位女士開始是拿這樣的問題問自己：

『假使我死掉了我的愛兒，那我怎麼辦呢？』

於是她們各人的經驗和記憶就起來幫助她們。

如前面所說，甲女士是一個哀靜的人，她的心裏會浮起這樣的情緒：『孩子，你去了……我又開始過那孤苦零仃的生活，我終生遇到的盡是苦難：從小我沒有見過爸媽，此後我更看不到一個親人

了……你看你留在這兒的小衣服，不像我媽當年留給我的那片玉墜子嗎？我至今還把牠貼肉地掛在胸膛，我將貼近這些衣物，永遠貼近你留在上面的溫暖和氣息……』她潸然地流淚，似乎對自己說：『你別哭出聲來吧，這世界沒有你一個親人，誰也不會來關切你的……』於是她心裏流露出來的願望是：『我要貼近他，永遠跟他在一起！』

而乙小姐從小就享受過完滿的家庭幸福，她可能是這樣想：『孩子啊，誰把你從我這裏搶走了呢？沒有你，我怎麼活下去?!這不是你愛玩的木馬嗎？你不是常常騎在牠背上，笑嘻嘻的要我代你趕牠跑——像我小時候的那樣？你的小嘴不是吻過我的胸膛，吻過我的臉？但現在誰搶掉了我這些幸福了呢？孩子，你不能走！我要緊緊地抱着你，不讓你走啊！』她忍不住失聲痛哭。而『我要緊緊地抱着你，不讓你走啊！』這句話是具體地集中了她全部的情感。

丙小姐是在一個冷酷的家庭中生長的，她對這種情境的解釋又有不同：

『你走吧，安靜地走吧。人生本來很苦的，我真苦够了，你又何必留在這兒受罪呢？早走一步也許是幸福呢。你留下了這些東西，我要緊緊地藏起來，絕不讓別人曉得。爲什麼要讓人家曉得呢？人們的同情都是假的。甚至你的爸也那麼自私，害死了你！我恨他。但我絕不哭。人們說女性是弱者。我哭了讓人竊笑嗎？有眼淚我也祇肯往心裏流，流給你……』她翻視遺物時眼裏露着矇矓的淚光，人像冰凍似的。她更堅定地自言自語：『我要把你緊緊地密藏在心裏！』

像這樣，同一個單位中的一段戲，經過三個演員底不同的感性的解釋，發現了三個頗爲不同的目的，從而在這些目的已經成爲各人自己的感性的動力，牠促動了演員自己底情緒發生互不相同的變化，這些變化觸發了形體動作底細節的變化。這些情緒上和形體上的變化都因不同的人而有不同的次序和節度。這些不同的次序和節度的變化就是表演藝術底節奏。

因此，節奏不僅要在作者的角色中去發現，更重要的要在演員的身心之中去發現牠。

換言之，各個角色有自己的節奏，而演同一角色的演員之間的節奏是不同的。

演員之間的節奏雖然不同，但，他們的速律是可以相同的。速律是一種比較機械的，一般化的調子，牠要演員快，慢，中和。

像上面三個人演的厄妮絲的節奏雖然不同，但她們絕不會演成三種不同的速律，一個是快，二是慢，第三個是中和。她們三個人一定都演得相當慢。

假使演員不從節奏而只從速律着手，那末他的情緒和形體雖然也有次序的變化，但這種變化是機械的。

一個演員着手創作之前，先得研究角色底大的單位和目的，從這裏看到角色整個生命在其中奔流的線索。他可以具體地預見這條線條底起伏，曲直，升降，輕重，爲自己的創作測量一條貫串的，平坦的路。

其次，他就得把大的單位分爲更小的，最小的，運用自己的情緒爲角色創造一些小的，可接近的目的，去體驗一些簡單的情感，思想和願望。當這些心理的因素在他的自然有機體裏活動起來時，他們就會自然而然地流露出有次序的變化，這些變化因爲受了單位與目的的引導和約制，所以每種變化都成爲很有節度，從此就不會陷於輕重不分，層次不明。

一個角色底情緒上和形體上的這些精微的變化引導我們往那裏去呢？

我得借重波里士拉夫斯基㊀的名言：

『節奏是一件藝術品中所包含的一切不同的要素之有次序的，有節度的變化——而這一切變化一步一步地激起欣賞者的注意，一貫的引導他們接觸藝術家的最後的目的。』（見演技六講）

我們的最後目的是什麼？

是創造一個角色的心靈生活。

㊀ 波里士拉夫斯基爲史氏門生，後赴美國從事電影導演工作。

第三章　演員如何排演角色

一　强制的與自發的動作

經過上述的準備工作，演員這才踏入排演的階段。

在演員底創作過程中，排演意味着什麼呢？那是演員從意象蛻變爲形象底過程，把他所把握的形象底基調發育爲一個有血肉的人。

從導演底立場上看，排演又意味着什麼呢？

在他，排演不僅是幫助個別的演員去創造形象，而且是把各部門的工作者底構思實現在統一的『演出形象』(Mise-en-scène)之中的過程。

因此，他首先得把作者爲劇中人所安排的環境設計出來，讓演員踏進那基地，在那兒蕃育形象。

那基地就是導演和佈景設計者合作製成的舞台裝置。這是劇中人在裏面生活，行動，思索，發生某種感情，進行如此這般事件之一個具體的環境，更具體地說，這是導演和設計者爲着演員們底活動用佈景和道具安排好的一個『表演地區』(acting area)。

一齣戲底最初的『演出形象』，大體是從這裏產生的。

一齣戲底規模不能一下子就在這基地上建樹起來。為着工作上的必要和方便，導演一定要將整齣戲分作若干的段落來排。這種分段常因導演習用的方法而不同。有些導演底分段原無一定的原則，排到那裏就算那裏；多數的導演以角色底上下場為分界；有的又按照劇中人底心理的程序來分，把一種思想或情感底過程當作一個單位。這些單位也就是排演底段落。

我在第二章第七節裏，談到演員怎麼樣對角色底複雜的心理做一次測量，去分辨出牠的變化的程序，以便有步驟地創造角色底精神生活。那些方法也同樣適用於排演底分段上。

在幾種排法中，這一種是個比較合理的。

於是，排演開始了。

演員第一步的工作就是按照那『單位』，接受導演底指示，在規定好的佈景樣子裏『走地位』。

所謂『走地位』這句口頭語，在我們圈子裏，不僅是指演員在舞台上的『區位』底移動（如由門到窗前，由台中到右方），身體姿態底變化（如坐下，站起，衝前，轉身之類），同時也指因劇情底必要而影響演員底活動底『大動作』（Movement，如隱士撫琴，壯士拔劍，愛侶擁抱，仇人格鬥之類），這些都是導演在初排時就提出來的。這種排法姑且依照習慣，稱之為『排大動作』。

在導演方面看，『排大動作』是通過了演員底活動去搭一齣戲底骨架；在演員方面言，就是替角

色底精神生活搭起一個軀幹。

演員怎麼樣在佈景裏開始排動作呢？這些在實踐中有五花八門的做法，這許多做法又可以歸納成兩三個原則。在這兒，我得借重朋友們在某次談話會中所提出的各種經驗來作一個比較。

大家都從自己的演劇生涯底開端談起，A君提到他最初以一個愛美劇人底資格，在一個名導演手下排戲時的經驗。

『我的初期演員生活是在W先生底督導下過的。他是個優秀的演員，演的戲我差不多都看過，我佩服他。有一次他問我肯不肯嘗試一個小角色，自然，我高興。第一次排戲底情形我記得很清楚。他關照我準備好一枝筆來記動作。第一遍排，他教我把他所指示的「地位」一邊走一邊記下來；唸到某個字踏進門，某句話到桌子跟前，某個字站起來，什麼時候前進兩步，什麼地方轉身，等等。第二遍複排，查看我記錄的對不對。第三遍他才注意我的讀詞，配合着「地位」和大動作底變動，他告訴我唸哪句話和哪幾個字底調子：高低，輕重，快慢，等等。他替各種讀音發明許多自用的符號，如重音字旁加逗點，高音字旁打圈圈等等，這一套東西承他很慷慨地教給我了，我便按字譜上。第四遍是大動作和唸詞底聯排，我作得不速氣，他便索性親自表演給我看。於是我像觀衆似的靜靜地盯着他，我發現他的動作一次比一次地豐富，精細，到他最後一遍示範表演時，連抬頭，轉眼，伸指，投足等小動作都「出來」了。他要一口氣把一場戲排演得十分精細才罷手。我就一絲不漏地記錄了一切的細

節。他管這些記錄叫做「演譜」，而我祇要能準確地按譜演用，就準沒有錯兒。

「他，一連導演過我幾個戲，我把自己完全交給他。後來我偶然跟另一位導演合作，我纔發現自己像個生手一樣的沒辦法。要是不經導演指明，我連舉手投足都沒自信，而他偏要我自動地去作。我的心是空的，手足是死的。我發現我的創造力已經在過去被催眠了，我才開始意識到我的藝術生活上的危機！

「拿當時排演底心理跟現在的一比，我發現以前的創造時的心情是很奇突的，我沒有直接從劇本裏去體會角色底情感，而祇把導演用以表現角色底情感之規定好的大小動作，照樣抄過來。爲着要準確地再現這些動作，排演或演出時在我心裏流過的，祇是「演譜」底符號。一個個的記號跳進了腦子裏來，刺激起動作和語調，角色底心理過程是管不到的。其次，即使在戲演熟了之後，不必背「演譜」，然而動作和語調仍舊是完全受理性底命令所提示的，那時候我似乎是比較的「自動」了，其實不過是換了一個形體操縱底主人，歸根到底還不是出於「自發」的。」

從演員出身的導演，由於自己過去的工作習慣，往往在初排時便把動作底細節都規定死了。在他是認爲，排好一場是一場。每場戲都像一場獨立的戲來處理，用全副氣力去演，貪多務得地去收集各種細節。這樣，演員從開步起，就爲許多迷亂的細節所包圍，失掉了對角色底性格發展底透視。其次，這些細節因爲受了個生而毕底，往往可能是不成熟的，等排到後面才發現牠們的毛病時，要改動

也就困難。

如A君所說，導演可能把自己的動作複印到演員身上，不過他也可能爲着要達到另一種企圖，而使演員蹈入類似的覆轍，C小姐說出另一個事例。

「最近我演了一個歷史劇，那劇本充滿着抒情的詩味，誘發人們幽遠的懷古之情。演導R先生是繼擅舞台設計的，他接受了克雷所設計的沙翁劇底圖樣底影響。用粗柱，高台，台階這些「建築單位」來設計一些麗美的舞台面，爲着滿足自己的審美的癖好，他最下功夫的就是如何運用演員在佈景裏的活動來構成許多美觀的畫面，單看他的設計圖，我也不禁爲之神往。戲只排了兩三場，我便開始感覺到，導演爲着追求審美的目的，往往不惜遣派我們走一些怪別扭的「地位」：譬如我之所以站在長梯般的台階底半程，上不到天下不接地，左無靠右無倚地，講了大半天的詩言詩語，爲的是這個地位最能表現構圖底優美，他有心讓觀衆多吟味一會；我之所以陡然從平地邁上十幾級台階，爬到孤峙的高台底頂上，俯瞰着階下的情郎，道出纏綿的相思之苦，爲的是這樣的一高一低，斜線相對的「地位」比較兩人平地相對更好看些，等等。這些場面在別人看來也許還漂亮，然而對於在其中活動着的我們，却感到無限的別扭。當我體驗着某種情感，心裏自然而然地要往東，但導演却迫着我往西走；我打算靜靜地待着，他却要我「滿台飛」。總之，我們之間沒有法子合得攏。這樣說來，難道這位導演真是存心跟我們過不去嗎？不是的，我相信他在設計動作時是把演出底審美的圖形放在第一位的

因而並不怎麼看重演員在角色身上所直覺到的動作底動因。大家的出發點不同，自然不容易對頭。演員祇好把他的心理的感應擱在一邊，拘謹地聽候導演底調度。看起來我們一會兒昇天，一會兒入地，「地位」走得很活潑，其實在骨子裏都是「行屍走肉」。動作底不自然會影響情緒的，台詞雖然唸得朗朗上口，卻沒有幾句是「由衷之言。」」

A和C兩君都帶着若干不快的神色敍述着這兩段經驗，他們一個是被迫着拿別人底符號架在自己的身上，而另一個是給別人底巧思所纏縛。兩氏資料雖然不同，味道卻沒有兩樣。於是座中有人動問，「不是聽說有些導演容許演員自己提供大動作的嗎？也許那樣做就不會有毛病吧？」

「不錯，那樣的做法的確可以避免這些毛病，可是又會弄出別的岔兒，」F君帶笑地說，「要不要我把從前在劇藝學院讀書時的故事講來給你們聽呢？

「在學院時，我們從書本上知道有一種演技學說叫「演員中心論」，我們做演員的自然特別對牠感興趣。恰好學院裏有一位老師是專攻這一門的，於是我們慫恿他以研究的心得來領導我們排一個戲。

「導演並沒有按照一般的舞台程式去設計佈景，他的佈景設計圖像一所真的房子的建築圖樣一樣有四堵牆，意思是讓演員儘量自然而適舒地在裏面工作，生活，直至排演成熟時才將第四堵牆撤掉，那時候演員對整個屋子的幻覺已經養成了。

『第一景是北歐海邊的漁村中的一幢簡陋的船長辦公室。我演的是那船長，一開場就有我的戲，我問他「大地位」怎麼走法？

『你猜他怎麼回答我呢？他對我說：「這是你自己的房子，你從小就在這兒長大，從你父親去世之後，你自己就出來管事，每天都在這兒辦理業務。別問我怎麼樣『走地位』，我倒該反問你，現在你進這辦公室來打算幹什麼呢？」

『從這一段反話裏我體會他的意思，他要讓我在自由而隨意的情形中在家裏活動。當我想到我進房的目的是翻查漁船出港日程表時，我踏上一張矮機，到高架上抽出那疊封的表格，回到那張坐慣了的扶手椅坐下，靜靜地披閱。許多動作和「地位」都差不多像這樣子完成的，有時我可以隨意作各種嘗試，從中再挑選最舒服的那種，我感到無限的輕鬆。我戲中的妻上場了，她也被賦予同樣的自由，她選了一個離我很遠的位置坐下來做活計，我們倆一面做着家常，一面從容地絮談着，眞像是在家裏一樣。當第三個演員——一個從風暴裏逃生的老水手——帶來了三艘漁船觸礁沉沒的消息上場時，他是那樣的失神地激動着，得我走的地位都是凌亂無章的！他一回坐，一回立，時而左，時而右的踱着，竟使我的驚愕失措的反應無所適從。排了半天，他的「地位」算是「用來」了，但是我的反應是別扭的。我對他表白我的困難，他卻堅持他的內心衝動使他不能不如此「走」法。於是我們不得不把排演停下來，對這問題做了一番詳盡的研究，結果接受了導演提出的折衷辦法。像這樣的情形是常常

發生的，特別在人多的場面，雖然全劇祇有九個人。我們經過了四個月的摸索，總算完成了那短短的第一幕，於是我們在學校當局面前試行「彩排」。

『學校裏的一些老師們給我們的評判叫我們意外而苦悶。他們一方面說我們演得很自然；很「生活化」，一方面又說我們演得瑣碎，鬆懈，平淡，甚至晦澀。原因在於各人行各是，而整個場面中的動作却沒有統一的佈局和結構。我還記得有一位老師說過一句很妙的話：「你們每人都演得不錯，但合起來却是錯了。」』

『「怎麼會弄成這樣的呢」我們大家有點不服氣。

『第二天上課的時候，有一位老師正講授戈登•克雷。他引證克雷的話來指示這次試演的缺點。克雷說過：「演員底職守是在舞台上，在某個『地位』裏，預備用他的腦子去暗示某種情緒，……而導演底職守却要在這種景象之前，以使他能把舞台整個地觀察」。這次表演裏示出導演放棄了在這景象之前觀照全局底職責，他熱中地聽任各個演員在自然而繁瑣的形態中吐露自已的心事，而沒有把牠們組織在一條劇情底統一的「流動」中。

『「他問我們，諸位參加過交響樂曲的演奏會嗎？你有沒有注意到，在欣賞的過程中的每一刹那，你都是把各種樂器底總和攝到心裏去的，從此你才可以領會出樂曲底情趣。樂曲底進行並不依賴個別的樂音和牠的演奏者，而是依賴各樂器底同時性的交響。組織這種響交、引導樂曲進行的就是「指揮

者」。同樣，一齣戲底發展並不依賴演員底單獨的活動，却依據着全體演員活動底同時性的總和。而把這些個別的活動組織爲演出底全流，引牠流向着全劇底主過流去的，就是導演。那怕一場戲祇有一個演員在場上「獨白」，但我們仍舊是在演出底全流上去接受牠的，正如我們是在交響樂底全流上去接受曲中某一樂器底獨奏一樣。卽使每位樂師底技藝是優良的，你們能想像他們離開了指揮者而自奏樂曲，就可以湊成一曲成功的交響樂嗎？自然是不可能的。這次「試演」的情形就像這樣：想靠演員們各行其是的表演來搭成一齣戲，也是不可能的。』

『如果我們聽任演員們自由設計動作和地位，那就一定會破壞了演出底集體的規模，使牠流爲無政府狀態。』

大家聽過了以上三位朋友底經驗談，把這些報告一比較，便發覺到裏面包含着一些矛盾，A和C兩位指陳出，導演强制演員機械地執行大動作是不妥當，而F君的經驗又證明由演員自由地去拚湊，也不是辦法。

那末，究竟應該怎麼做才算合理呢？

在兩世紀以前，一齣戲底動作和『地位』確是由演員自己完成的，一些名優憑着傳統的或自己的經驗去指導別的演員們。如加力克（D.Garrick）便是最初運用寫實的格局演出沙翁劇底一位名優，他爲釋歐與朱麗葉的結局所設計的動作，直至十八世紀後期的英國舞台上仍被沿用著。自前世紀中

薬梅寧根公爵劇團起於德國，這種組織全劇的工作便全部移到導演手裏。可是不管是主張導演獨裁的柯洛涅克㊀，克雷，和反對這種看法的史坦尼斯拉夫斯基，他們都公認演員底大動作總是先由導演擬定的。我偶然參看過史氏的海鷗的導演台本底照片，上面不僅註明了『地位』，而且他還畫好相當精緻的人物動作圖。

大動作先由導演所提供是不成問題的，問題在於如何能使這些動作，一方面表達出導演底意圖，同時又與演員底意向相吻合。

要做到這一點，導演一方面要如克雷所說，站在排演底景象之外，替一齣戲設計出風格上的，技術上的格局，同時還得踏進這景象之中，深深地體會各劇中人心理的過程，發現其動機和動向，用恰當的『地位』和動作將他們體現出來，導演們底工作習慣可以因人而異的；有些人可能對某一場戲先構思好一個整體的佈局，然後將牠放在劇中人底心理過程中加以考驗；也可能先從劇中人底心理體會中把握到大動作和『地位』，再將牠們放在既定的格局之下考驗。總之，『地位』和動作是這樣地將全面的佈局和劇中人底心理動因滲合為一的。

導演設計動作時要體驗劇中人底心理，從這一點上看，『導演是某種限度內的演員。』（愛森斯

㊀ 柯洛涅克爲梅寧根公爵劇團的優秀導演，該團演員技藝平常，因柯氏底卓絕的藝術領導而馳名。

坦●譯）丹欽珂也說過：『就導演意義的深刻處來講，導演應當是一個通曉各種角色的演員。』然而，導演所掌握的演員的經驗祇應該當作創作上的材料提供給演員，而不該要演員照樣再現牠。

這話怎麽講呢？我們在前面詳說過，不同的演員對於同一角色底體會是不同的，要是把導演所體會的動作與演員底體會相比較，必然在程度上，在形態上有差別。因此，導演所提示的動作不可帶着強制的性質。牠無寧是一種建議，一定要通過演員自己的心去融會牠，透過他的形體去考驗牠。

聽說莫斯科藝術劇場進行初排——『走地位』時，導演先解說被排的那場戲底意義，情調，氣氛等等，之後便按照自己預定的設計帶着演員『走地位』，一面走一面靜靜地向演員解說，啓發，討論，那時導演把自己投入劇情的『流動』中，與演員共同經歷角色底心理過程，一方面考驗自己的設計是否與演員底感應相合拍，幫助演員去消化牠，使牠漸漸變爲演員底自發的活動。如果演員不同意導演底建議，他可以隨自己的意去嘗試別的幾種。讓導演從全局的考慮上去選擇。也許排到後來，演員還要依從導演，但他決不強迫他去作不大舒服的事。

當一個演員對角色有了初步的研究，或者照我們的說法，他把握到角色底形象底基調時，便自然而然地對角色底一舉一動有若干的預感，那基調會不斷地感染着他，他雖然不一定能够明確地說出角

● 愛森斯坦寫蘇聯電影底權威導演和學者

色應該走怎麽樣的『地位』才合式，但他可以在『走地位』時體味出哪一些是不合式的。他的心像透過某種情調的濾色鏡來攝吸或排除各種動作，而他們所攝吸的東西都多少帶着那基本的『味道』，於是他的形象就會流露出某種概括的調子。如果演員走了幾次『地位』之後意識到應該在此處盤桓，而導演偏要他快步邁過，覺得應該站起來，而導演却要讓他走動，他就會不舒服，他可能理解導演的用心，但他無法勉強自己的『機體自然』信服他們，他能够通過了自己的機體去完成導演的目的——而且更做得眞實、準確、自然而優美，但不一定要一板一眼地照着導演的樣子去做。那麽，導演爲什麽一定要演員們模倣他，把全體演員都印成一個模子呢？爲什麽不可以把自己能擅的演員底經驗作爲一種資料提供給演員，讓他們依照自己的道路把牠發展爲更豐富的，更生動的創造呢？

繪畫和彫刻中的人體底姿態和動作往往是畫師或彫刻家精心構思好的，他挑擇了某種理想的姿勢來構成畫面。一般藝術家總愛要求他的模特兒嚴格執行那姿態。但，偉大的羅丹却不是這樣。他絕不肯把模特兒看作『有關節的木人』，擺頭擺脚地去擺佈他，他一定要等待那人自發地流露出那姿態時，然後動手創造。他說過：『即使當我決定好一個題目，強制我要那模特兒採取某種規定的姿態時，我儘向他指示出這樣態度，但我很小心地避免礙損他，把他的姿態來湊合我的，因爲我祇願意表現「眞實」，自然而然的貢獻出來的姿態。』（見羅丹講美術論）彫刻家對於人體姿態底要求尙最嚴格的，尙且如此，何況我們演劇所要求的並不是一個剎那的動作，而是一條有機的動作底長流呢？

現代舞蹈對這問題的看法也是如此，爲鄧肯㊀所肯儘，而爲薇腱曼（Many Wigman）所發揚的『自由舞蹈』（Free Dance）底第一條原則，就是要舞蹈者別機械地重複教師所跳的模樣。薇腱曼說過：『「你千萬別照我的跳法去跳舞，你祇要接住我的手，我就會把你領到你自己靈魂底豐富的深處裏。」』（見舞蹈底藝術形式 Dance As An Art Form）舞蹈對於人身底有機的運動底要求是最嚴格的，尙且如此，何況我們演劇所要求的不僅是動作底單流，而且是動作與語言有機的交流呢？

我們也可以從現代名優底經驗中，找出這種實例來：海絲在名導演基爾柏・米勒爾（Gilber Miller）指導下演維多利亞・勒珍娜（Victoria Regina）一劇中的女主角。米勒爾排某一場戲時突然感着劇情底需要，表演了一個非常優美的姿態，這的確是維多利亞的姿態，於是他便要求海絲照樣再現牠。海絲試了好多次都失敗了。就是學得像，她也沒有自信。海絲深信，如果導演不做給她看，而祇告訴她說：你是個很疲乏的婦人，伸手去接受一位朋友的恩賜，非常感動，以致失神地怔住了。

㊀ 鄧肯(Ieadora Duncan)是第一位將舞蹈從不自然的古典程式中解放出來的人，她以爲古典的舞蹈者都是活死人，『一切動作都十分僵硬，因爲都是不自然的』。自由舞蹈理論底完成者爲拉朋(Laban)，他以爲舞蹈是以形體動作，經過技巧底組織與排列，而表現他內心的感覺和生活的經驗底藝術。薇腱曼爲拉朋的門生，拉朋的理論和理想是爲她實踐的所完成的。

說不定她自發地做出來的正是導演所做的動作。那是她自己的東西，她自己會有「信心」，要把牠從外面搬進來，反而使那姿勢不能再用了。另外有一場戲，排法與此不同。導演跟海絲說：「你年紀很靑，很天眞，剛結婚。你從來沒有看見過男子括鬍子，你好奇，覺得很好玩，這樣你不會跑過去看看他，你丈夫，怎麼樣下刀嗎？」他並沒有告訴她怎麼走，怎麼作，可是她卻馬上體味到了，作出一些非常恰當的動作。這是她臨時以爲應該這樣作而發現的東西，可是事實上却不比導演底示範表演壞。

演員是黠慧的，你最好不要過於勉强他，許多演員懂得怎麼避免公開跟導演爭辯，假使他覺着導演底調度叫他不舒服，而他又明知伸訴不會收到效果時，他便表面上裝作遵從導演的意思，而在複排時「偷偷地」改變了牠。改動雖然不大，但在他却舒服得多了，而導演也不容易察覺。這種做法是一些「免淘氣」的朋友底「訣竅」。假使這種改動對創造是有益的，那麼爲什麼我們不該把牠看作演員底公然的權利呢？

據我個人的經驗，導演在初排時所提供的每一動作和「地位」，能使我一「走」便感到舒服，這種情形是少有的。我很難在第一遍「走地位」時馬上就判斷出牠是否與我的體會相符合。起碼要「走」過三四遍，當我的心情慢慢地透進那規定的動作裏後，才會漸漸明白。有些動作和「地位」在剛走時並不大舒服，經過導演底解說，啓發，再用自己的體會加以修潤以後，便會漸感舒適。這種情形有點像穿新鞋，要是導演給你的尺碼太大或太小，你根本就穿不得。假使尺寸是合式的，你初穿時仍

得會覺着有些拘束，祇要你穿上一星期，讓你的腳底積纖把鞋兒撐得軟熟，那鞋就會完全貼脚了。你要怎麼走，鞋子絕不會牽累你。

所謂舒服的大動作，不外是指導演底建議是與演員所體會的動作底動機和動向在基本上是合拍的。演員心裏有如此這般的體會，導演用如此這般的動作把牠們體現出來。這樣演員便感到他們心裏醞釀着的一些曚曨的感覺，經導演這麼一提醒，便暢流而出，發生輕快之感。像這樣的動作就很快地爲演員所接受，很快地與他自己的感覺相交流，變爲有機的運動。從那時候起，演員不必强記動作，祇要依這樣「感覺」，他就會自然而然地這樣「走」或「做」。他的動作是如此與心理相交融，以致他在以後會漸漸忘記這曾經是導演提供給他的東西。

「大動作」就這樣成爲導演所掌握的「演出形象」底基礎，同時也成爲演員所掌握的角色底形象底蕃殖的基礎。導演演員底創造性最初匯合在這一點上。

當大動作變爲演員底自發的活動時，「小動作」(Business)便會在不知不覺中漸漸地流露出來了。

這種「不知不覺」的過程究竟是怎麼回事呢？

當演員要把導演底建議轉化爲自己底的時候，他不能原封不動地接受牠，一定會加以修改或補充。換言之，他要把這動作「抹得圓」，他或許會運用思索和想像去尋覓一些細節去補充牠，或在排

練時無意中把一些新的細節牽引出來。由於這些細節底滋潤，那動作才開始轉化爲演員底。例如導演要演員從桌旁到窗畔去探候一個來人，導演所提示的動作是簡略的，演員最初祇能在一種枯燥的款式中完成牠。經過幾次複排之後，演員察覺在他跑到窗畔之前，最好先緩步跑到窗前的一張靠背椅旁，朝着窗外還眺一會兒，手撫弄着椅飾，然後漫步行近窗框，撥開斜垂的紗簾，外面夕陽的餘暉反耀到眼里，那攀簾的手腕便自然地反轉來斜蓋着眼前，他漸漸感着强光刺痛了腦經，又轉過手背來輕抹一下前額，垂下手來，眼光轉向屋內，眸仁因了光底刺激而收縮，一時什麼東西都看不清楚，他便茫然地呆立了一會……像這樣，一個簡略的動作隨着豐富的細節底潤色，便轉化爲演員底了。

其次，『小動作』又可以從角色底形象底基調中孳化出來。

當我們在準備階段中做着『形象底試探』的工作，我們已經探索到許多片段的，動作和語音底細節。這些東西多半是不甚明確的，有些染着角色性格底特徵，有些沒有。從那些有特徵的片段中間，我們發現了那『形象底基調』，牠自始便與一些具體的細節相牽連。當我們排大動作時，那基調曾經感染了我們的活動底款式，而現在牠又把我們準備好的一些細節喚起來，這些東西曾經受過我們形體的試驗的，因而跟我們格外相熟。在我們一舉一動之間，這些細節便浮進我們腦海，聽我們選擇，運用到具體的應對裏去。

我們所把握的一些細節自然是不充分的，在質與量方面都不足以塑成一個完整的人。也許最初出

現的一些『小動作』祇是我們準備好的那些細節，而其餘的動作仍是粗枝大葉的。但祇要她們是演員受了基調底影響後所發出的自發性的活動，那麼她們將會適應着排演中每一種具體的安排，趁早引發起另一些適當的小動作來。我們在排演中所致力的，不外是將這形象底基調放在各種不同的情境中加以引伸，發展，變化，正如托翁從『被壓抑的慾望』出發去寫安娜的心，腦，眼，唇，四肢等一樣。

小動作是花和葉，大動作是枝幹，而基調是滋榮全樹的樹液。初先發的是枝幹，臨到暮春，樹液湧上了枝頭，爲開花而忙。初春的花是稀少的，但，第一朵開的好花，就預示出春底規模了。

二　整體的與個人的排演

在排演底過程中，要確實指出什麼是導演給的，什麼是演員自己的，是不可能的。我們早已談及導演與演員創造關係間之互相的依存性；也談到在完成的形態中，要把各人底創造轉化爲『整體』。然而在這過程中，我們確實可以發現兩種不同的排演規模：一是由導演所領導的『整體排演』，一是由一些用功的演員們在家裏進行的『個人排練』。我們普通所談的多是前一類。演員往往謙抑地隱瞞私下的排練工作，其實他們確實在背地運用獨自的心得和方法去準備的。這些方法對角色創造上底影響，往往超過了『整體排演』。因而，對於如此重要的創造契機，我們不能略而不談。

我曾把這問題就教於我的演員朋友們。

多數的演員被迫着『趕戲』，排演所剩下短短的時間用來『背劇本』都不够，想用功而沒有空，這筆賬就乾脆別提了。

有些在排過大動作之後，怕生硬，便把自己關在房間裏溜『地位』。

有些自己認眞地去排大動作，爲的是想很快的捕捉那偶然流露的小動作。

有些打算把『抓』來的一些動作或姿勢『嵌進』大動作裏。

有些特別注重唸詞，去發現有效果的語調。

有一位朋友喜歡歪在床上把排過的大動作默想一遍，翻開自己的經驗去找材料，決定在明天的排演中陳展出一些什麼新的東西讓導演選用…………等等。

總之，祇要排演期限不十分短促，演員總願意用自己的方法去進行『個人排練』的。不管他們採用怎麼樣的方式，可是，這確實是不下於『整體排演』之一種創造的契機。

據我的看法，這兩種排演有時候能够互相補充，也能互相抵觸，這種相成的或相對的結果就具體地從日後的演出中表現出來。我得又從實踐中舉例。

有一個『名角』，很用功，排戲時是什麼都不斷『拿出來』的。他聽導演底指示，低聲唸着臺詞，輕微地動作着，對一切都似乎很淡泊。我好奇地觀察過他，發覺他在排演時絕不打算經歷角色底心情，而祇是冷靜地在考驗導演所提供的動作，有沒有覺得太別扭的地方。祇要他認為有法可想，他

從不提用什麼意見。他始終帶着那副悠悠然不在乎的神氣，排演底成果似乎是平淡無奇的，等到上演的初夜，一切都卒然一變，排演時他那種陰陽怪氣的調子變得明朗而有光彩，動作和『地位』被修正得乾淨俐落；從未見他用過的小動作如數家珍地展覽出來；這些自然博得觀衆底激賞，同時也叫他的表演底對手招架不及。這些成果自然不是偶機而發，順手拈來的。他當然進行過長時期的『個人排練』，雖然他從不曾提及過。在他，『整體排演』僅是跟大家碰碰頭，打個底子而已，『個人排練』才眞是他的創造契機。我們暫且不去批評他的工作態度，但這種排練對創造底貢獻却顯然值得我們重視。

這位『名角』就這樣地把『個人排練』與『整體排演』對立起來，他是存心突破『整體的』創造，來獵取他個人底壓倒的成功的。

另外一位演員底經驗也值得一提。

某君本是個平庸的演員，好容易得到一個主演沙翁名劇的機會，他意識到自己能否出頭，就看這一遭了，一有空就關起門來自己排練。在『整體排演』中他也是同樣認眞的。他從個人排練中收穫很多，很好，可是正因爲他單獨下苦功的時候太多，無形中便使他漠視了別的演員對他的表演所能引起的情緒上的，節奏上的影響。他慣於離開對方的反應孤獨地唸自己的詞兒，做自己的動作，而他又把這些東西定型起來。在整個排演時，他多少帶着一點獨善其身的心情，祇顧把準備好的東西拿出來

用，旁的都不過問。當時我們就看不到他的表演底凸出，但我們把這解釋為別人下的功夫比不上他的多。戲上演了，結果是——別人的成就卻超過了他！為什麼呢？因為，他始終恪守着他在私自排練所發現的款式，自行其是，忽視與別的演員之間的交流，他一『接戲』，戲底『流動』便斷了。其次，別人接受了表演上底相互影響和啓發，比他演得生動，新鮮，同時也進步得快。

這個例子說明了『個人排練』與『整體排演』之間的脫節，演員下的功夫雖然多，但沒有收到效果。

『整體排演』與『個人排練』應該視為導演與演員間——整體與個人間對立而統一的創造過程，兩方面的創造上之獨立性和辯證性主要的是建立在這過程之上。因此我們不該把『個人排練』看作演員自己用不用功的私事，而應該把牠正式提到排演程序上來。

在『整體排演』時，導演受時間和人數底限制，固然未嘗不可以陪同每個演員深入於角色之中，然而他大部時間仍是用來觀照全局的。為着引導個別的演員體驗角色底最精微的心理生活，莫斯科藝術劇場底導演們常常花很多時間跟個別的演員進行單獨的排演。在導演監察之下，個人的排練就不會與『整體』脫節，從而把前者從屬於後者，不致使個別的演員底表演突破了『整體』。

另外有一種個人排練是沒有導演參加的，方式頗為別緻，女優絲蒂潘諾娃（A. Stepanova）演聰明誤中的蘇菲阿時，曾談到史坦尼斯拉夫斯基要她在家裏整天過着蘇菲阿的生活。史氏把這種排練

法寫得詳細而有趣：

『爲了要更熟悉一個角色，深入於其中，慣常和不斷的實習是必需的。因此，大家同意決定一天，我們不作爲自己而生活，而在那劇中的環境之下，作爲所飾的劇中人而生活。在那一天遇遭生活中所發生的任何事件，不論是出外散步，摘取蘑菇，或划船，或漫步郊外，或坐於室內，都要受劇中環境所支配，而且要依據每個所飾角色底精神化裝。我們必須將實生活一變而爲角色之用。例如在劇中，我的未婚妻的父母因爲我窮，醜，是學生，絕對禁止我見他們的女兒，因此，我必須計劃瞞着她的父母去會她。但是，我的一個朋友來了，他是飾父親的，所以我必須趕快離開我的姐姐（戲中的未婚妻）使他不會注意我……』（見我的藝術生活）

像這一種排練可能爲正式的排演準備好一個非常堅實的底子，牠把作者寫在個別場面中之角色底生命帶到原生的，廣大的實生活裏，把原作所省略的生活交還給那演員。演員不僅可以用角色的眼去看現實的世界，而且還得用具體的行動去臨對牠。這樣一定可以替角色發現許多想像不到的，精微的細節，而演員就可以從中選擇合用的資料帶到『聯繫排演』裏去。

這種排練對於以後創造角色精神生活底工作也有積極的幫助。不管在正式排演或上演中，演員底表演總是爲自己的上下場所切斷的，普通的排演絕不會過問角色下場後的生活，而這一種排練可以替演員把一些被省略的生活找回來，祇要他下場後能夠把握這些排練的結點，角色底生命仍舊會在他的

心裏繼續起來，直至他再上場爲止。

我沒有機緣去觀測我國演員們自發着的各種排練底訣竅，但據我的猜忖，我們的方法大概是相當散漫的，許多人甚至看輕這一套，因此我們的排演上的創造力很容易枯竭。我們在過去不是常常見到，一幕戲排上十天，大家就提不起勁來的現象嗎？

三　形象底資源

『整體排演』和『個人排練』是演員底主要的創造程序，可是並非唯一的一種，他還得做許多別的事。

演員在排演中逐漸蓄育角色底形象。要使形象蓄育，一定得有營養的資料，正如母親懷孕時喜歡吃這吃那，講究的還要請醫生開方子打針，爲這胎兒提供充分的唯生素一樣。 母性底體質人各不同，演員底主觀稟賦也各有差別。

我說過，人底反應是以他全部既得的經驗爲基礎的，這些經驗在不知不覺地起來幫他創造，這樣說，演員祇要有豐富的經驗，就不愁沒有創造的資源了。就一般的情形來說，這句話是講得通的。但，人們可以問，假使劇中情況是演員從未經驗過的，那怎麼辦呢？

人們也可以問，假使演員底創造的資源永遠局限於『已知數』，那末他怎麼能夠到達一些天才作

家所創造的偉大靈魂底『未知數』呢？

這些問題都是有理的，所以我們準備談談演員在創造形象時可能動用的是一些怎麼樣的資源。

在這些資源中間，我得指出最重要的一部份仍是演員內部所蘊藏的意識的或下意識的記憶和經驗。當演員發現了角色底『形象底基調』以後，那些合用的材料就會不知不覺地浮現到他心裏來，表現於形體上。創造上的這種現象，就是我們在前面所談過的『情感底直覺』。

史坦尼斯拉夫斯基演國民公敵中的斯鐸克門醫生的經驗，就是這樣一個典型的例子，他說：

『從「情感底直覺」，我自然地接觸（這角色底）內在的意象，把握着牠一切的特徵和細節：斯鐸克門的那雙看不出人類過失底坦然的近視眼，那種天眞而年青的動作款式，他與孩子和家庭間的友誼的關係，那種幸福，那種好開玩笑和遊戲的脾氣，以及使一切跟他接近的人變得更純潔更好，把自己本性底最好的方面拿出來之那種愛羣性和吸引力。從「情感底直覺」，我達到外在的形象，因爲牠是很自然地從內在的意象裏流露出來的，而斯鐸克門．史坦尼斯拉夫斯基底靈魂和肉體有機地合而爲一了。我祗要一想到斯鐸克門底思想和思慮，而那近視眼底特點，向前傴僂的身軀，急促的步子，那透入別人靈魂底，或凝視台上物體底虔信的眼光，那帶着極大的說服力底，向前伸着的食指和中指——似乎要把我自己的思想，感情和字句推進聽者底靈魂裏，凡此一切的特點都會隨之而來。所有這些習慣都是下意識的地，不容我作主地自動來了。』（見我的藝術生活第四十四章）

在排演時，這些材料不招自來了，有時候直至我們把牠應用到形體上以後，仍舊是不自覺的。牠受了我們的創造底磁力所攝吸，那麼悠然而飄忽地來了，以致我們一時想不起牠的來源。說起來似乎有點玄，但我相信每個演員都或多或少地有過這種經驗。祇要遇到適當的契機，我們便明瞭這些資料是從我們的潛伏的記憶寶庫裏冒起來的。史氏說：

『過了幾年我仍舊演着斯鐸克門，我偶然地逐漸發現了牠（角色）的意象和形象底許多元素底來源，例如在柏林，我遇見一位以前常在維也納附近的避暑地碰頭的學者，我認出我從他那裏借取了斯鐸克門手上的指頭。這件事實是非常可能的。我遇見一個著名的音樂批評家，在他身上，我認出我在斯鐸克門底角色上所作的頓脚的樣子。』

『情感底直覺』，不僅代我們收集形象底資料，而且也會自然地把牠們安排在有機的系列之中，一切都顯出自然，和諧，像無縫的天衣一樣。用史氏的話來說，直覺產生了『形象底形式，角色底意念和技術』。

『在台上或台下，我祇要一掌握着斯鐸克門底儀態和習慣，於是在我靈魂中便發生出那醞釀起這些儀態底情感和知覺。像這個樣子，直覺不僅創造了形象，而且也創造了牠的熱情。這些熱情有機地變爲我自己的，或者，說得更確切一點，我自己的熱情變爲斯鐸克門的。在這一過程中，我感覺到一位藝術家所能感到的最大的愉愉，我獲得一種權利使我在台上說出別人的思想，把自己馴導於別人底

熱情中，行使別人的動作像我自己的一樣。』

在角色創造底全程上，『直覺』曾經演過——而且將演着——如此神化的奇蹟，使角色自然而然地在演員身上誕生，成長爲活人，祇能與天功造化相比擬，怪不得史氏和丹欽珂都把牠視爲演員創造上的唯一的正確的路。

但，『直覺』不能強致的：牠來，你不能預知；牠去，你牽不住牠的衣裾。史氏在斯鐸克門底創造上雖然沾沐了牠的恩惠，但在演奧賽羅時，雖欲乞靈於『直覺』，却不得不自認失敗。

我相信在我們的圈子裏也有過一些朋友在演某一角色時曾經經過與史氏相同的奇蹟，他們是被祝福的。按照一般的情形說，『直覺』是頗爲慳吝的：有些人也許祇在經營意象時沾了牠一點光，從此便絕跡不見了；有些人也許祇有排某一場戲時覺得自己開了竅，但排下一場却又摸不到門了；有些人也許覺得今晚的戲是『演絕』了的，但到明天又是依樣葫蘆了。牠是『可遇而不可求』的。然而除了緣慳的人以外，總能或久或暫地邂逅着牠。

史氏和丹氏終身都在探索着追尋牠的方法，寫下了一些書，我想我再不必抄錄他的慧語，用片言隻字來概說創造底工程了。

演員較易掌握的創造底資源是自覺的記憶。當他看完劇本後，馬上就發覺這個角色像在哪裏見過似的，仔細一想，他就記起某一個或幾個熟人來。起先印象是很模糊的，經過反覆的追溯，他漸漸地

到了與他相處的生活，想起了他的聲音笑貌以及一切詳盡的細節。這種情形差不多每個演員都會遇到過。有時候這些資料會滲人「直覺」中，他不自覺地把牠用到角色身上，有時候他會挑選出一些較明確的影像，意識的地去模擬牠。

演員底創造底資源又可以來自聯想和想像。他的心是這樣地為創造慾所燃燒，說不定他隨時會從宇宙萬象中獲得一些啓示，經過了想像底醞釀，他會把平易的現象化為神奇。傳說某名優觀獅吼而悟愷撒㊀底威嚴，望春雲而悟朱麗葉底窈窕。史氏演奧斯托洛夫斯基的千慮一失中的克魯鐵斯基將軍時，曾從一所歪斜的，長滿了苔蘚的破屋上領悟了他的長滿了苔草般的腮鬍的，眼瞼像蓋着爬牆草的窗戶似的面型。朋友K君演野魔亂舞中的一位胆怯的流氓時，曾從一頭剛挨了打，貼着牆脚溜走的狗學到了狼狽的步態。白拉斯哥㊁要演員從追撲蚊子底狠毒的心情中體會殺人的衝動；而我自己有一次用鐵鎚打碎一頭耗子的腦殼，血濺到我的手臂時，我開始體驗到馬克白夫人㊂看見自己的手染着鄧肯

㊀ 愷撒為沙翁的愷撒與克里奧柏脫拉的主角，為古羅馬的英雄。

㊁ 白拉斯哥（David Relasco）為美國的自然主義的導演大師。

㊂ 馬克白為沙翁名劇，馬氏夫婦兩人串同謀殺鄧肯王，馬夫人的手染上謀殺的血跡，一看見手便想起自己的犯罪，她曾說：『即使用阿拉伯的香料都不能洗淨這雙血手了！』

王的血時的戰慄。一種形象可以旁通到別種形象，一種體驗可以旁通到別種體驗，這中間祇待想像和悟性襞橋樑。第一個詩人把花喻作美人，第一流名優，遇到必要時，要能够將芙蓉垂柳底形象轉移到自己的形體上。誰都清楚水可以結冰，也可以化汽，但誰也不能斷定一個沙子在一個詩人底眼裏會演變成怎麼樣的奇景。

沙士比亞表演過哈姆雷脫中的鬼魂；毅金斯基兄妹㊀在仲夏夜之夢電影中（來因哈德導演）表演過『日』與『夜』底爭鬥；愛彌爾・詹寧士㊁演過浮士德中的梅菲士托里斯；其名優演過火星旅行中的國王；莫斯科藝術劇場的演員演過青鳥中的鳥獸，捷克國立劇場的班子演過昆蟲喜劇中的昆蟲——演員遇到這一類非人的角色時固然需要高度地運用想像，然而即使演的是張三李四一類的最平凡的角色，也會因演員底想像力底豐瘠而決定了成就底高低。

演員從直覺、記憶、聯想、想像、悟性所得來的創造底資源多半是他平素的自我修養底積累。當角色到他手時，這些心底能力馬上會自動起來爲他効勞。但，我們所儲藏的資料往往是不充分的，於是我們就得運用一些別的方式，特地爲某一角色臨時去發掘資料。

㊀ 毅金斯基（Nyjinsky）爲廿世紀初俄國最偉大的古典舞蹈家。

㊁ 愛彌爾・詹寧士（Emil Jennings）爲德國舞台演員，兼演電影。

莫斯科藝術劇場在上演一齣戲前，差不多總佈置一次旅行讓演員們到劇本所寫的地點去實地觀察和收集資料。史氏演奧賽羅之前，剛偕夫人從意大利作新婚旅行歸來，他自承在摩爾人間遇見了眞的奧賽羅。演夜店時，劇院曾以作家甚爾李爾夫斯基爲嚮導，到當地的下層社會——克列托洛夫市場——去訪問，史氏自稱『到那裏的實地考察，比對劇本底任何討論或分析都更能激發我的幻想和我的創造的氣調。………那裏有活生生的材料來創造人，演出形象，模特兒，和計劃。』演黑暗的勢力時，他們又到托拉地方的斯塔克柯維奇氏的莊邑裏住了好久。他們之所以能够創造出眞實的『地方色彩』，眞實的人，就因爲他們是從原生的土壤中掘取創造的資料。

却爾斯．勞登演當場（On the Spot）一劇的督尼比勒利角色時，知道作者所寫的模特兒是一個芝加哥的砲兵。他要觀察那原人，但那人已到意大利去了。他追踪到他，不叫那人發覺，讓他安處在原來的環境和心情中去觀察他許久。

這種方法我們圈子裏也行的，大家曾這叫『抓型』，據我所知，在演員方面意識的地道用這方法，恐怕是以袁牧之爲始。我曾在前文裏提及他爲着演文舅舅等劇，曾朝夕追隨着那些流落在上海的白俄，爲着物色合適的模特兒，乃至於廢寢忘食。我也提過有一個朋友爲演日出的潘經理而特地到銀行界裏交遊，一遇合式的模特兒便悄悄地掏出小簿畫下他的特徵。

拿着劇本去找模特兒是件苦差事，例如朋友W君演秋收中的一位流氓氣的傷兵吳子淸，老感覺捉

按不住他的神氣，於是決心出門「抓型」去。他跑遍了重慶的大街小巷，茶舘，傷兵們似乎像預先約好似的躲開了他，結果祇好垂頭束手而回。

要揣摩一個角色底神態有時候不必要模特兒，而可以間接從角色所處的環境裏得到啓示，故友江村君就承認過他所演的曾文滑，曾經强烈地受曹禺所描寫的曾家底頽落幽沉氣圍所感染。却爾斯·勞登最喜歡使用這種方法，特別在他演一些歷史的人物，難於尋覓合適的模特兒，而創造底資源又受着嚴格限制時。例如在他演英宮祕史中的亨利八世之前，曾經有一個時期流連於都特爾皇宮和漢普頓皇宮之間，使那梅紅色的彩磚和古雅的嵌板，建築底款式，拱廊等的形狀，都銘印在他腦海中。他想從故皇底遺澤中神通牠的主人。在演畫聖情癡之前，他曾到荷蘭訪問過郎勃倫脫❶氏的故居，常常一個人跑到水榭，運河邊徘徊冥想。平坦的荷蘭的田野展在他面前，他在守候着那曾經啓發過那前代畫師底大自然，再度投賜他同樣的神奇的默示。

為着準備一個角色而跋涉長途去實地考察，在我們目前是不能想像的。並不是說有誰偷懶，而是實際情況不容許。一些用功的朋友便想出「退而求其次」的辦法：他們閱覽文獻、書籍、繪畫、照片、彫刻、電影、音樂。我提過有一位演奇虹的朋友從聖經中吸取奇虹底善良，從被侮辱與被損害的

---

❶ 郎勃倫脫（Rembrandt）爲荷蘭大畫家，最擅人像。

老人身上吸取他的抑鬱，從奸細處吸取他的猥瑣。保羅•麥尼演左拉時，自稱『收集了極其豐富的書像的材料，他的著作，他的同時代人論及他之一切書籍，一切特萊佛斯的紀錄文件。』我自己演楚流風光（造影）裏一個彫刻家時，企圖竊取羅丹彫刻底姿勢。朋友K和Y都曾在塑造悲多芬第八交響樂後，發現了險家裏蕭斯和瑞琪底婚夜獨白底純真的情調。

各種藝術家將某一種的心理經驗表現在不同的『介體』之中：畫家選他媒為色與線，彫刻家形諸於『立體』和『起伏』，舞蹈家形於運動，音樂家形於旋律，而詩人則形於言辭——但演員可以把這一切都轉化為聲音和動作。

同時，一個人底心理生活從整個上看來自有牠的特點，然而構成這心理生活底各種元素，卻可能與別人共通的。阿Q自然是個特出的典型人物，而孔乙已就是阿Q性格中『比較可愛』的一方面底孳化；高老夫子和肥皂中的四銘當中也有阿Q，但，四銘底道貌巍然底一面與孔乙已相同，而其陰險處偽處又與高老夫子類似，自然，他多了一分『謹嚴』，也更多了一分『險暗』，這又與高老夫子的城市流氓氣和阿Q的農民味不同了。阿Q雖然是中國辛亥時代的奴才，卻滲着帝俄工人綏惠略夫底血液。北京人寫的雖然是中國『大家庭』底沒落，然而你可以從幾百年前的榮國府裏（紅樓夢）或俄國地主郎涅夫斯基太太底公館裏（櫻桃園）體會出相似的氛圍，遇見一些似曾相識的人物。

一個角色底形象有時候又需要用理性的分析和冷靜的推理去完成牠。朋友S君創造北京人中的

會皓底龍鍾老態，就是從分析老人生理上的衰敗現象着手的。他研究了老人口腔中底退化：齒底脫落，舌底運動底遲鈍，脫齒後用牙齦咀嚼時所引起的口腔底特殊活動，說話時底洩氣，等等。於是他便將下顎推前，使齒行間漏出一條縫，說話時便用舌尖抵住牠，盡力把每個字吐得清楚。在動作方面，他分析了老人所以遲鈍緩慢主要的是由於脊椎骨底僵化，因此，坐臥起居都得靠手底撑持，以便伸舒背部，鬆弛脊椎。從傴僂的步態，撑持的手勢，以至於常欲偃倚的身軀活動，無一不與脊椎底僵化及其需要保持鬆弛有關。他就這樣從生理上的推論，運用純技術的方法相當成功地塑成這角色。

有些角色要求演員臨時去從事刻苦的技術上底鍛鍊，待熟練以後，演員才開始發現一些豐富的資料。如范朋克在續蕩寇志裏的豪邁的英姿，多半是靠他朝夕苦練了幾個月的那套百發百中的耍皮鞭的本事；李斯里．霍華在紅花俠中的洒脫的俊秀，不少是得力於操縱那像手腕似的靈活解人的手杖；薛維阿．雪妮在演蝴蝶夫人之前，曾跟日本女子學過使用摺扇的手勢；而中國舊劇中底『科班』底武功根底，就是創造一些叱咤的英雄氣概底本錢。熟練的形體鍛練會及時生出豐富的小動作，牠們把角色渲染得生動而有光彩。（我曾在『演員與角色』一章裏提及有一些朋友們過份經營那使用道具的小動作：『他們把全部心機都放在這上頭，把這些小道具要得那麼奇巧，花樣多而百出，不能不叫觀衆懷疑這一個角色底大部生涯就是祭起他那心愛的法寶去要戲法。』像這樣看法，又跑進機械的演技底牛

角尖裏了。）

演員底創造底資源除了得自於直覺、記憶、聯想、想像、悟性之外，現在我們又補述了實地考查，觀察，抓型，參考，推理，分析和技術鍛鍊等等。我不打算枚舉一切的資源，因爲藝術家底創造的心靈是不可測的。誰能想到史坦尼斯拉夫斯基在化裝桌前無意中將眉毛畫得一高一低便突然領悟了如何去演一個壞旦呢？這種情形又該歸類於哪一門呢？我所提到的僅是一些比較普通的經驗而已。

固然史氏或別的演員們曾經單靠『直覺』創造了一些角色，然而事實上『直覺』一定要得到想像、悟性、推理、分析這些心底能力底暗中支持才能發生作用。按照普通的情形，一個角色底資料絕不會單靠某一方面，有些元素是得自於直覺或記憶，有些得自於參考或觀察，有些得自於推理或分析，等等。換言之，有些材料是我們在不知不覺中得到的，有些就得靠我們的意識的努力。

資料可以從各種來路得來，如魯迅先生自述其創作經驗時說：『人物底模特兒沒有專用過一個人，往往嘴在浙江，臉在北京，衣服在山西，是一個拼湊起來的腳色。』但是最要緊的是要把牠們統一在角色形象底基調之中。史氏自認斯鐸克門底手指取自某學者而腳是得諸於某批評家，而他把這手和腳綜合在斯鐸克門底熱情而急促底基調裏。

因此，一切材料不見得都完全合用，而應該加以審慎的抉擇。如哥格爾所說：『在描繪阿爾巴共（慳吝人中的守財奴）時，將我們自己所熟知的（然而觀衆並不接近的）某一特殊的守財奴忠實地再

現，是不行的。因爲最好的阿爾巴共的角色是將一切守財奴底典型性格俱備於一身。』而高爾基在後來（一九二八年）也闡明同樣的眞理，他要作家『從二十個至五十個，不，幾百個商人，官吏，工人底每人之中，抽取最本質的特徵、習慣、趣味、動作、信仰、談風，綜合於一個商人，官吏，工人之中。』所謂特徵，習慣，趣味，動作，談風等，從演員底立場來看，就是形體底表現。

這抉擇的標準就根據角色底形象底基調，和產生這基調之角色底性格。性格是內容，而形象底基調是經過演員底解釋而發現的形式。史氏所創造的斯鐸克門底熱情而急促的形象就是他的純眞而博愛的性格底具體的解釋——體現。

『所有生命皆自一個中心浮起，由是而萌芽，而滋長，從內向外而發花。』（見羅丹：美術論）鄧肯也追求這同一的東西。她要追尋『一切活動底中心泉源，原動力底噴口，產生各部份活動之統一的形式——集中一切動力到這個核心，集中音樂之流底光與顫動到這一個內在的光源裏。』

我們演員也是一樣做法。

四　角色底精神的生活

演員怎麼樣在排演中使角色底性格發育起來，從內向外發花呢？

演員怎麼樣將形象底基調在排演中演化爲多樣的表象，而結果仍保持統一的形式呢？

這些都涉及角色底精神生活與形體生活●底創造問題。

為研討上的方便，我們要將精神的與形體的生活分開來談。其實在實踐上，演員並不能孤立地處理哪一方面：當他一方面創造角色底精神生活，同時也在構成着形體的一面。

我在前面談過要用『單位與目的』底技術去發現角色底心理線索，然後演員底心理活動纔能根據着單位按步就班地去進行，逐步構成角色底全部的生活。

我們建議過排演該從最小的單位做起，要演員通過自己的感性的解釋去體現其中的細節。

這種感性的解釋是屬於演員自己的，自然而然的東西。牠不容易解說，也似乎不容易去把握，因而角色底精神生活也似乎不能用意識的方法去接近了。

假使我們能找到一條具體的線索，將我們的感覺、想像、思想等一切創造的資料像穿珠似的貫串於角色底心理行程中，那末角色底精神生活就不會像現在那樣可望而不可卽了。

這種線索是存在的嗎？假如是有的。那麼我們到哪裏去找呢？

現在我們試去尋覓牠。

在實生活中，我們對每一種刺激作反應之前，——除了『無條件反射』底動作而外——會同時在

●角色底形體生活，爲角色精神生活底賦形，這術語在演員自我修養中僅出現兩次，易被忽略。

機體內引發出與牠有關的經驗。這些經驗在一剎那間或者是用『視象』（圖畫）底形式閃現於我們的心眼前，或者用『潛伏的語言』底形式在心裏流過。我們拿當前的刺激跟既得的經驗對照，去作結論，這才發出反應。反應心理底形態大致是如此的。在實生活，這種視象閃現得如此迅速，以致我們疏於發覺牠。

例如當你生活很窘，打算到一個朋友家裏去借錢，在你盤算時，許多『內在的視象』便出現：他之爲人，你跟他的交情，他目前的經濟狀況——你『看見』他花了五六萬元買了一個錶，『不錯，大概他手頭還寬綽。』你甚至可以『預見』跟他開口時可能發生的場面——他在打蔴牌，你最討厭的那一對暴發戶的夫婦可能在場，你得裝出若無其事的樣子在那裏鬼混半天，然後在散局時把他拖到書房裏說話，你像『看見』了自己那時候的窘態，禁不住現在就面紅耳熱。你開始猶豫不去，但是今晚家裏無米下鍋的景象又強烈地映出來——那老媽子會問你：『少爺，今晚還是買兩升吧！』時的怪臉，妻底垂目而赧然的神色，等等……你拿自己開口時的窘態跟家裏的窘態一比，於是才對自己說：『唉！還是去走一趟吧！』這時出現於你心眼前的視象形成兩個系列：一面是朋友家裏的，一面是自己家裏的。兩組圖畫在你心裏對照着，中間還插入語言。你的情緒底起伏是爲你內心的視象和言語底強弱所感染的。經過了這些具體的心理線索，你才達到了你的動作底『目的』——『去借錢去』。

例如隔壁有一對年青的夫婦在半夜爭吵，女的負氣跑出門，男的沒有追上。她一個人在馬路上躑

躅着，踱到江邊，她坐下來，呆望着夜天和㠶山下的逝水，朦朧中她似乎看見一些視象：她與他（丈夫）最初的相遇，那傳情的一眼，那由他毅然提出而經她默許的週末旅行，那初夜的懽愉，她倆的第一個孩子，他爲着工作離開她，她的寂寞，那不能抗禦底新的憧憬——『他』——出現了，『他』比他理解她，『他』比他更愛她的孩子……『他』講過許多㴱情的話，但總避免道破那可能實現的步，這些話比直說更有魔力，而現在又加上十倍的溫馨在她『心耳』邊低唱着。『他』倆沉醉着，但，突然——他回來了！

起先這些視象是片段的，凌亂的，祇有一些激情的場面帶着鮮明的細節，其他多是模糊的。當她考慮應該怎麼辦時，她會在不自覺中從整個回憶裏剪裁一些印象最深的圖畫，排在一起來對比：他與『他』的長處，他與『他』待她的態度，他與『他』對小孩的態度，等等——這些不同的視象底排列眞有點像電影底『輯接手法』(Montage)她最後爲某一方面的醉人的圖畫所吸引，把其中一切最精微的細節都找回來，並且把自己的美麗的理想寄托進去。她强烈地爲這些視象所感染，而一回顧到他今夜給她的惡劣的印象，就馬上斷定他是自己幸福底障礙，於是她開始作決定：『離婚』！她閱歷了這許多具體的視象，才達到她的『目的』。

假使我說，在實生活中每一個極平易的動作，都要經過這類似的內在的過程，大家一定不同意的吧。人們可以問：難道像扣紐子，繫鞋帶這類單純的動作都要這樣麻煩嗎！不錯，我們往往在不知不

覺中便扣好鈕子，繫好帶子了。然而我記得當我初次教我的孩子穿皮鞋，繫帶子時，我曾往窺他好多次，都搞錯了，直至他在心眼裏構成一幅清晰的圖畫教他自動地繫好時，他才發出自得的嘻笑。現在他能像我們一樣隨便繫鞋帶而不假思索。當動作已經做熟了，不必取法於視象時，那內在的過程才開始給省略了。

就拿扣鈕子這最簡易的動作來說吧。假使你去參加一次體面的宴會，在滿堂嘉賓之前你正溫文地和男女主人握手，一低頭你發現你褲縫上有一顆鈕子脫絆了！你明知主人不一定看得見，但你仍舊會感到耳根上一股熱冲上來。爲什麼呢？因爲，雖然你眼前看見的是主人的笑臉，但你心眼所見的却是主人和全體賓客底輕蔑的神色，你是爲『內在的視象』所激動；或者，當時在你心中閃過的是一句責備：『這太失禮了！』於是『內在的視象』就爲語言和觀念所替代，但效果仍是一樣的。

由於人類生活之日趨複雜，『內在的視象』積漸爲語言所概括，於是『潛伏的語言』便成爲最普遍的心理歷程。

心理學家說，一切的知覺和觀念都可以轉譯爲『言詞』。我們生活於言詞的世界：在嬰兒時期已經有人對我們講話了，在生後二歲我們便自己去學習語言，成人的心，尤其盡都是以言詞觀念組成的。

行爲心理學家把人底思想解釋爲『潛伏的語言』，並且說明這一種語言——思想過程——能夠非

常有效地發動人底行爲和動作。

例如今天是星期，你在家裏休息，看着報，有點無聊。突然報上的電影廣告鑽進你的眼簾，你竅機一動，心裏開始說：『這個戲不錯，去看牠一場。哦，晚了怕買不到好票子，現在就走！』你起來穿好上衣，一摸口袋裏有幾封信，於是另一系列的語言又起來：『不過，家裏的信隔了半個月還沒有回……你看我糊不糊塗？……還有連小張信裏約我今天吃中飯的事都忘了。』你猶豫一會，看錶：『才十點，吃飯太早，先寫幾個字回去吧。』你到書桌前，拿起筆來，心裏還是忘不了吃飯和看戲：『小張請我吃飯，我該請他看戲，寫完信馬上去買票。買完票上他家還來得及。好，快點寫吧。』你把許久蘊藏在肚裏的話寫成家書。像這樣，『潛伏的語言』逐漸變爲明顯的動作，牠把你的機體從開始的活動引導到另一種不同的活動裏。

『潛伏的語言』有時出諸於口，成爲明顯的語言，有時形諸於機體，便演變爲動作。那怕一個最愛說話的人也來不及把許多一瞬即逝的『潛伏的語言』都說盡，他祇能捕捉一些比較明顯地觸動他的心底話題宣洩出來。

在實生活中，我們從事着各種複雜的活動時，有時我們的心是充滿着視象，有時是充滿着言語，有時是視象與語言交織爲一體。有時候你是站在這些視象之外看和聽，有時候你是這視象的演者又是觀衆，這些視象和語言出現於你的心中的形態和程序感染了你，使你體驗着某種心理過程。

在實生活中，這些內在的視象和言語是自動地完成的。但，在舞台上，我們就先得按照『規定的情景』底必要，意識的地運用我們的心力去繪出同樣的視象，擬定必要的語言，把他們安排在合適的程序中，在規定的契機中放映牠們於心板上。

角色底心理和情緒是抽象的，視象和語言是具體的。現在我們開始能够憑藉具體的手段，來接近那難於捉摸的心理了。

在這兩種具體的手段中，一些名家看重視象過於語言。蘇聯名女優絲蒂潘諾娃在表演經驗談中提及：『史坦尼斯拉夫斯基常常告訴我們：人講什麼事情的時候，在他的頭腦裏應該時常好像放映一卷電影膠片似的，在上面很清楚地映出他所講的人物來。比如你說：「我上了電車」，講這句話時，决不應簡單地向觀衆講，而應該覺得這時候在你自己面前，真有輛電車，坐滿了人，你又怎樣搭了上去，等等。這樣，你所講的句子就會很生動地傳達給觀衆了。』電影名導演愛森斯坦也告訴演員如何運用『內在的視象』去創造情緒。現在我且把他所舉的例子用我們熟悉的情形來解述。

我們就選擇一種最複雜的心理狀態來談談。

假定劇中的主角——一個老公務員——昨晚打牌，把全部公款輸光了；假定戲開場時他剛從賭窟回來，正遇着闔家等着他吃早飯。他用幾句托詞把妻子騙過去了，但女兒却留心到爸的神色跟平素不同：他『心不在焉』地用筷子調着稀飯，老不吃，他在盤算着——假使這時候不去交款，服務機關一

定會派人來找他…………

假定我們的主人公是一位平素以表面生活上的嚴謹而獲得大家敬重的『老大哥』。他怕的不是坐牢，而是他慘淡經營了幾十年的『面子』一旦給拆穿了。在他，這是比死還可怕的酷刑：『嘆，人家會怎麼地嘲笑我啊！』

假定他經過了各種考慮，斷定祇有一條路可走——自殺！他放下了碗，慢慢地踱進臥室，輕輕地鎖上門，坐在書桌旁，呆望着窗外的院落，之後，拉開抽屜，伸手進去慢慢地摸，突然，他的指尖碰到那冰冷的武器，他反射地一縮手，然後握牢牠。

在這些簡單的動作後面，他心裏埋藏着什麼呢？

自然，那不是直截了當的兩個字：自殺！

他的腦海裏一直在開映着爲盜款事件所引起的，一切可能發生的情境底電影。比如說：假定我自首會怎麼樣？逃走會怎麼樣？被捕會怎麼樣？受審的情形怎麼樣？出獄後的光景又怎麼樣？在每種『假定』之下，他的想像很快地替他描繪一連串的電影，我們試從中選出兩個場面來：一是受審，一是出獄。

這些場面中的視象會因演員底心力而異的。以下說的是愛森斯坦所見到的——。

『法庭上。我的案子開審了。我在被告席上。廳子裏坐滿了認識我的人——有的不熟，有的很

熟。我瞧見我的鄰舍盯牢我看。我們鄰居了三十年了，他察覺我瞧見他盯牢我。他的眼光悄悄地溜開，裝作沒有那會事。他往窗外看，假裝難過……還有一個人在場——住在公寓裏我的樓上的太太。遇到我的眼光，她垂下害怕的凝視，從眼角上觀察我……平日跟我在一起打彈子的同伴故意半轉着身子，把背給我看……還有彈子房裏的胖老闆和他的太太——帶着傲慢的神氣盯着我……我避開他，看着我的脚。我什麼都看不見，祇聽見週圍一片非難的耳語和沈吟的雜聲。檢察官起訴書的詞句像一拳一拳地打下來。』（見電影感"The Film Sense"）

接着是『進獄』和『獄中的恥辱生活』等一些假想的場面，最後愛森斯坦又描繪出『出獄』的情景

『牢門鏗鏘地在我背後關上，我給釋放了……隔壁的女僕正在擦窗戶，當她看見我進入舊住區時，便停下手來，很驚異地瞅着我……我的郵箱上換了新的名字……客廳上的地板新近給漆過，有一張新的擦脚氈放在我的門前……隔壁住戶的門開了。一些我從沒見過的人懷疑而探究地伸首出來。他們的孩子們混雜在中間，一看見我的樣子便本能地縮回去。那個從舊事中記起我來的看門人，眼鏡架在鼻上，從階下側目瞅過來……有三四封字跡模糊的信投到我的住址，那時人家還不清楚我的醜事……有兩三個銅子在口袋裏鏗鏘作響……於是——現在佔居我屋的熟人們把我的大門當着我的面關上了……我一雙腿勉強撐着我上台階，朝着以前常來往的一位老太太的屋子走去，祇孝兩

步台階就走到，我卻回轉頭來。一個認得我的過路人匆匆把頸子仰起，揚長過去了。』

愛氏以爲無論是導演或演員，要是他想把握住一切規定的情緒和心理，他祇能這樣做。他說：『當我由衷地把自己放在第一個情景中，又由衷地經歷第二個情景，再在其他兩三個强度不同的，但與此有關的情景中做過同樣的工作，我便逐漸到達一種純眞的知覺，意識到最後等待着我的是什麼——我眞正體驗到我所處的絕望的而悲慘的地位。第一個想像的情景底許多細節底排列產生了這一種情感底幽影。第二種情景底細節底排列產生出另一些。情感底細節加上情感底細節，從這一切東西中間，絕望底影子開始昇起，而這又與眞嘗絕望之那種鮮明的情緒底體驗不可分地相聯繫。』（見上揭書）

運用視象去創造情緒底方法已經爲愛氏解說得很明白了，我準備把視象底豐富性和他的排列方式之對於情緒底影響，提出來談談。

視象底豐富性自然是視演員底想像力底豐瘠而定的。爲着求得視象底豐富，演員應該不厭其詳地收集細節。因爲細節愈充分，則視象愈淸晰而可信。但我以爲演員應要在這中間把握到一個中心的視象，使別的視象圍繞着牠。這個中心的視象一定要能够最直接地激動他本人，最迅速地感染他的情緒的。愛氏聲明過上述的視象對他個人有用，假使對我，那我會在『受審』的場面裏加上以下的細節：

『我的長女避開了人叢，孤零地坐着，勉强向我微笑，當她發現別人偷偷地注意我們時，從此她不再抬頭。直到判決書讀到一半，我偶然望她，她的座位空了！』

在我個人，我覺得這視象比別的更能感染我，自然別人可以發現別種更適當的。

其次，視象底排列方式對情緒也有直接的影響。在實生活中，閃現於我們的心眼前的視象有時是連貫的，有時是跳躍的。爲造成一種穩定的情緒底過程，我們需要連貫的視象；爲着引發激情，跳躍的視象較有用。我前面所引證那年青的妻，在她決定離婚底一刹那間，她的視象底次序可能是——

她的丈夫對她的淡漠，但

她的愛人對她的體貼，

她丈夫怎麼冷淡她的兒子，但

她愛人怎麼樣疼他——

這視象底對列激起她對丈夫的惡感，而傾向於她的愛人，她的愛與憎是如此的鮮明而強烈，「離婚」底念頭便冒起來。

又如，當那老公務員考慮過一切都是絕路時，他可能把一些想像過的，最可怕的個別視象直接剪輯在一起：

一向倚重他底上司的震怒，

朋友們底喟嘆，

明天各報紙上底盜款底大標題，

仇人底辱罵，特別是

仇人底稱快——那嘲罵的語句！！

這些視象像閃電似的在腦中交錯，飛過，於是這位主人公激動到頂點，他伸手去摸那武器。

這種排列的形態對於我是有刺激力的，但對於別人，也許需要別一種。同是一個我，要是視象底排列不同，我所感染的情緒底強弱的層次，也可能有差別。

內在的視象對於我們的情緒底感染，如史氏所比方，頗類於電影。所不同的是，後者放映在我們的肉眼前，而前者是放映於我們的心眼；後者是別人製作的，而前者是演員用自己的想像繪成的。演員直接去捕捉情緒既然是不可能，就不得不從這種具體的設計下手。

第二種具體的手段是運用『潛伏的語言』，我在前面曾指證過，他能夠發動動作，且有激發情緒底魔力。

劇作者爲角色寫的對白，也不外是依循着角色底性格和境遇，從那飄過他的心之『語言底潛流』中挑選出最恰當的話寫下來。柴霍甫的人物底對話，粗看起來是牛頭不對馬嘴的。這個人說我們在家裏等了你好半天，那位說『我的小狗吃胡桃』，第三個人却扯到打彈子的橐與上：『打紅球進角兜』等等（見櫻桃園）。柴氏寫作時無疑地曾苦心孤詣地經歷過角色底心理的全程（有時他每天祇能寫兩三行），把各角色底一瞬卽逝的，片段的，近乎下意識的感覺寫在對白中。他把發現那角色底完整的

心理線索底責任交給導演和演員。

我想把柴氏的對話比諸於海洋中的島嶼，一個個孤峙於水面，不相關聯，然而在水平線下却潛伏着一條蜿蜒的山脉，牠不知道經過多少曲折起伏，才在遙遠的海面上冒出一點頭來，像這樣一個繼一個的形成了一列的羣島。島嶼原是海底山脉外露底部份，正像角色底對話是他的語言底潛流底湧現一樣。

前代的劇本所習用的『獨白』和『旁白』事實上也就是『潛伏的語言』，牠們比對白更率直地表達劇中人底心理。哈姆雷脫的最深邃的懷疑和悲觀的思想是從幾段有名的『獨白』裏吐露出來，而普婁尼阿斯（奧菲麗亞之父）底藏在謙恭後面的陰詐，奧菲麗亞受哈姆雷脫侮辱時的容忍的摯愛，國王殺兄後偶然流露的自疚，都表現在『旁白』之中。現代的劇作家不慣把角色底內心活動用自白的方式寫出來。而出現於『近代劇』中的演員，也常用表情，動作和做功去代替『旁白』。

我們可以從行為來鑑定一個人，但，人有時候可能表裏不一致的。我們可以從語言來鑑定一個人，但，人有時可能是『口是心非』的。誠如普婁尼阿斯所說：『我們有信仰的表情，虔敬的行動，而內心却藏着惡魔的化身。』有的人心裏想東，而嘴巴說的是西；有時候人會『指桑駡槐』；有時候人會『說半截話』；有時候人會『吞吞吐吐』；有時候會『守口如瓶』，不讓你知道他葫蘆裏賣什麽藥。事實上這些口是心非的，指東說西的，指桑駡槐的，說半截話的，吞吞吐吐的，守口如瓶的朋友

們，自己知道很清楚：在他們的明顯的語言後面另有一組『潛伏的語言』，在表面的行爲下另有一套內心的盤算。

演員要創造一個角色就非得掘出牠掩藏於內的眞意不可。他得站在作者寫的對白和動作底支點上去探測那潛伏的眞意，去體會那『弦外之音』，把『潛伏的語言』變爲明確的語言，以與作者底對話相銜接或對照，這就具體地把握住角色底心理線索了。

劇作家在嘗試着用各種形式不同的對白來揭發角色底潛伏的心意：古典的作家用豪邁而美妙的詩詞；近代劇作者用自然而纖細的口語；表現派的劇作者用直覺而短截的呼聲——但，自今祇有奧尼爾寫的一個奇怪的劇本『奇異的插曲』（Strange Interlude），最合適給演員們用作研究角色底潛伏的語言底範本。[1]他用新型的『旁白』和『獨白』記下了角色底隨時的感觸，心意，自我分析，聯想，以至於下意識的衝動。這種語言底潛流，在我認爲是演員爲着把握角色心理底線索所不能不寫下的。

這齣戲開幕時，作家查理斯・馬爾斯登剛從大戰後的歐洲採訪寫作資料回到美國來，第一件事他去拜訪他的老師李資教授。他剛踏進教授的書齋——馬爾斯登（恰好站在門內，他那高而偏僂的身軀倚靠着那些書——回頭向那女傭瑪利點點頭，並且

[1] Sophie Treadwell 也寫了一個同型的劇本"Machinal"。

和藹地微笑着）　我在這兒等候着，瑪利。

（他的眼向她看了一下，然後掉轉頭慢慢向房間四週注視，帶着一種對於那些書親密的內容之鑑賞的快樂。他愛惜地微笑着，他那高興的聲音帶着一種使人喜歡的回聲吟誦出下面的字句。）神聖的殿堂！

（他的聲音帶一種單調的使人高興的味道，他的眼睛無神地瞪視着他的縹渺思想，即潛伏的語言——畢註）：這教授底無與倫比的退隱室是多麼完美喲！………（他微笑——「潛語」）：非常古典的………當時英格蘭人和希臘人相遇的時候！………

（他看着那些書——以下為「潛語」）：許多年來他一本書也沒加添………（引起回憶——畢註）當我第一次到這兒來時我是幾歲呀？………六歲………同我父親一道………父親………他的面容已經變得怎樣模糊了啊！………正當他臨終之前他想向我說話………那醫院………那些冷清的大屋中發着沃度芳的藥味（嗅覺轉化為「潛語」——畢註）………炎熱的夏天（觸覺底轉化——畢註）………我伏身下去………他的聲音是低弱得那麼厲害（聽覺底轉化）………我不了解他的意思………那一個兒子會了解他的父親呢？………總是太近，太快，太遠，再不然就是太遲了，………

（父親死時他才是一個十幾歲的孩子，那時那種惶惑的傷痛此刻追憶起來，使他的面孔變得慘然

了。接着他搖搖頭，拋開他的思想，在室中踱步起來。『譫語』）在這樣一個愉快的下午怎麼竟想起這些事來呢！這…………（遞嬗到另一種思想——里訐）離開了三個月的愉快的故鄉…………我再不願往歐洲去了…………在那兒一個字也不能寫…………看着那些死者和殘廢的人們怎麼樣去解答那兇殘的問題呢？這工作對我是太重大了！…………

奧尼爾還用兩千多字來記錄這角色底思想底遞嬗：他從不願寫那『凶殘的問題』（戰後的歐洲）而想到要在這昏昏欲睡的故鄉裏，編織出一些討人喜歡的小說，從寫小說而想到以教授和他的亡妻做模特兒，從教授而想到他的女兒寧娜和她新近在歐戰中死去的愛人；從寧娜底美麗而想起自己曾經花一塊錢票過意大利的妓女…………作者將角色底飄忽的下意識的感觸貫串在那具體的『譫語』底線索中，並且發現出其間的遞嬗的契機——那樣精微，自然，圓順，使我們相信那怕對任何人底亂糟糟的『胡思亂想』，仍舊可以尋出蛛絲馬跡底端倪來。

『現代劇作家們在探索着表現出下意識底運化，表現出倘未成型的思想之道路。』劇場也在這方面探索着。紐約劇場公會演這齣戲是用傳統的處理「旁白」和「獨白」的方法。別的劇場則爲其角色底「外我」準備了一個面具，而「內我」則用演員底眞面目去演。愛德蒙．瓊士（R. E. Jones）看過這些演出後，又預言：「某些新劇作家將在舞台上安設一塊電影銀幕，在他的活的演員後面，放映出他的下意識生活底電影」，把構成我們所居的世界之兩種世界——外世界與內世界，實在世界與夢

世界——同時揭示出來。』（見璉士：近代演出理論（"Theory of Modern Production"））

這些論點雖然很新穎，但，我之所以引證這齣戲，僅僅因為牠把一種通過『潛語』去接近下意識底技術啟示給我們。

例如馬爾斯登上場後，他的動作不外是——站在門內，倚靠着書架，回頭微笑地向女僕說一句話，回頭向房裏四週望望，轉身看見了那有系不亂的書桌，砌滿了屋子的書，於是熱羨地說：『神聖的殿堂！』同時他用眼光撫摸這些書，心裏冒起了羨慕的『潛語』。

他漫步到書架旁，流覽那整齊的書脊，順手抽出一本來翻閱，過一會，悠然闔上了牠，放回原處，於是漫步到沙發的靠背，隨便搭着椅墊，側身坐下來。他在兒時到這兒來的回憶湧現在他的心頭……他難過，站起來踱步……

像這一種在客廳裏等人底閒散的流覽和踱步，在許多演出中都看得到的。導演把『地位』和動作排好，演員走熟了，就可以不必通過內在的過程演出來。我們對於這一種『過場戲』也多半不太求講究，然而，假使演員肯用心去發掘，他就會得到類於奧尼爾所寫的潛語。在表演時，他按照排好的動作去接觸任何東西（如看書，坐下，拿起電話耳機）他的腦裏就會浮現那組織好的內心線索，一句句話在腦子裏流過，並不必把牠們唸出口），他的表情和動作就會按照『潛語』底排列，表達出他的感覺和思想底層次來。心理的過程既有層次，表情和動作也自然準確而有條理。他雖然沒有開口，但他整

個的身體在說着話。

其次，『潛語』揭發了每節對白後面的心理狀態，這就使演員體驗到說這句話的原意，因而容易發現合適的語調。例如——

（李賚教授年老了，他不願讓自己的獨生女寗娜出嫁，失去暮年的慰藉。因此，當一個飛行員戈登準備在出征前跟她結婚時，李賚以事業前途爲藉口，私下勸他緩婚，其實是怕他戰死，就累自己的女兒。戈登誠坦地同意了，不幸一去竟成永訣。寗娜因宿願未償以致精神失常。她推想緩婚底主張是出於父親底自私，她憎恨他！而現在，李賚教授正在向他的賢弟子馬爾斯登面前侃侃地談着自己爲兒女打算的苦心，希望這位賢弟子從中和緩他父女間的衝突。）

李賚：……當時我告訴戈登，爲要對得起寗娜，他們必得等到他戰場歸來，並且在社會上有了地位以後才結婚。這樣才是公正的事。戈登也就很快地與我同意了！

馬爾斯登：（想着——『潛語』）公正的事！……但幸福之所在，人們都非變成壞人不可！……

偷，不然就餓死！……

（接着帶點譏笑地說話）於是戈登就告訴寗娜說他忽然認清了出征前的結婚於她是不公道的。

可是我想他總沒有告訴她：這是你出的主意吧？

李賚：沒有，我曾請求他對於我說的話嚴守祕密。

馬爾斯登：（譏嘲地想着——『潛語』——又來相信他（李賚——里社）的光明誠篤！…………老狐狸……艾登太傻了！

（說話） 可是現在寧娜懷疑是你……（『潛語』——出的主意嗎？）

李賚：（吃驚了，說話）是的。正是這樣了，她很奇怪地曉得了。於是她對於我的行徑，真真就像我曾處心積慮要毀壞她的幸福似的，就像我曾希望艾登之死，而在噩耗傳來時我會私心感到快樂似的！（他的聲音因動感情而顫了）現在你知道了，查理——這全是荒謬的誤會！

（在心裏厲聲自責，『潛語』）事實上確是這樣，你還可鄙的……！

（又可憐地為自己辯護，『潛語』）不！……我的行為並非自私……是為了她！………

馬爾斯登表面上是敬重他的老師，同情他的遭遇，其實心裏在非難他。李賚明知自己用心的卑鄙，但仍舊裝出光明磊落的樣子。這些都是『口是心非』底佳例。假使演員說這些話的一刹那前想到他的潛語，那麽他將在談吐間帶來了豐富的色調和神韻，使人領略到『弦外之音』，而在話後浮現的潛語，又給他安排好表情底線索。

在他們談話中間，有時候『潛語』出現於講話之前，有時與講話平行，有時在發言之後。有時話中斷了，變為『潛語』；有時『潛語』脫口而出，變為講話。這樣『潛語』填補了對話間的空隙，形成了角色心理發展底『不斷的線索』（The unbroken line）。

有時候劇作者故意要使在場的某個或全體的角色沈默，對話中斷了。在這種場合中，與其說某人無話可說，無寧說作者認為角色處在如此激動的契機中，他們的片段的，矛盾的「潛語」錯綜地湧現於心頭，以至他一時找不到一條明確的線索說出口。例如，「水鄉吟」中有一個場面——

（一對愛侶分手了五年。男的是存心斬斷愛底糾纏，獻身於救國事業，女的在失望之餘，「隨便地」嫁了人。他們重逢了，女的就在夫家底院落安排好一次重拾舊歡的幽會。現在她焦急地等候那男友來，吹着從前合唱的曲子底口哨，而男的終於出來了——）

女：唔，你記性還不錯。

男：（低聲）什麼？

女：還沒有忘記這個歌，這我們約會時唱的歌。

男：（無可奈何地一笑，沈默）

女：（望着他）

男：（沈默）

這三個「沈默」的後面，該有多少歡愉，辛酸，感慨！我順手記下我自己的感覺——

男：（無可奈何地一笑，潛語）我沒有忘記，而且將永不會忘記的。既然歇了五年了，為什麼你現在又提起牠來呢？

女：（望着他，潛語）為什麼你不說話呢，說一句吧，像五年前一樣說話吧。整整五年了，我從沒有聽過你一句話！……

男：（潛語）說什麼好呢？該說的都說過了……你丈夫……為什麼我們竟又狹路相逢呢？……我們還能談什麼呢？……

我所填寫的不一定是極恰當的語言，我祇想指證用，演員有了這些『潛語』底依憑，內心就不致流為空白。

『潛伏的語言』就這樣與『內在的視象』一樣，成為創造角色底精神生活底具體手段。

我們雖然把『潛語』和『視象』分開來解說，然而從以上各個舉例中，兩者有時候是連結為一的，而且還有嗅覺和觸覺等底成分滲雜在內。

總之，在排演將趨成熟的時期，我們要在各個『單位』和各個『規定的情景』中找出一個連續不斷的聯繫。其次我們一定要根據這聯繫造成一條具體的，內在的視象和語言底線索。這條線索將我們的一切創造的想像，感覺和思想都貫串起來，並將牠們安排在我們個人所選擇底排列和組織之中。這種款式是因人而有不同的次序和節度的。在同一個角色身上，不同的演員會觸起互不相同的精神上的和形體上的變化，這樣就產生出演員表演底個人的節奏。這些在第一章第七節裏交代過的了，現在我們又得去研討角色生活中底形體的一面。

五　角色底形體的生活

不知從什麼時候起，我們的圈子裏流行一種見解：『演戲祇要有「內心」就行了。』情感是天賦的，像眼睛鼻子一樣，每人都有一份。『動於中』自然就『形於外』，這是天經地義的，從此有人儼然以天之驕子自居，漠視角色底造型的創造了。

假使你熟習了高度的形體技術，能夠讓你的精神活動很精確地，直接地流露到『形體的動作』㊀中來，這話自然是有道理的，但不幸我們的戲劇教育到目前仍然沒有打好形體技術底基礎，因而單有『內心』，却不一定就『拿得出來』。

能『理解』哈姆雷脫並不一定是好演員，能把這種理解『體現』於自己的形體之中，却是普天下的優秀的演員底最艱鉅的功業。

里畢登•比爾格曾在他的著名的書信集裏記述過加力克演哈姆雷脫時的各種動作，姿勢，甚至連

㊀『形體的動作』(Physical Action) 前譯爲『外形的動作』，曾引起過誤解。此詞是泛指一切透過演員底機體而發生的活動、姿態、小動作等等。人發生情緒時內臟的活動也是機體活動之一種，不過因是隱藏於內，不容易察覺罷了。

細氏手指的一動和身體的一彎他都注意到了。這集子翻譯成德文時曾大大地影響過十八世紀末的德國演員。沙翁自己也曾經將哈姆雷脫的剎那的激情用形體的動作表演在奧菲麗亞之前：

『哈姆雷脫殿下，襯衫沒有扣，
帽子也沒帶，襪子也髒了，
帶也沒繫，像脚鐐似的堆在踝骨上。
臉和襯衫一樣的蒼白，他的膝蓋互相敲着；
臉上一副可憐相，
好像從地獄裏放出來
訴說些恐怖似的——他來到我（奧菲麗亞）面前。

……………

『他拉着我的手腕，緊緊地握着；
然後退到把他的胳臂拉直，
另外一隻手這樣地遮着眉頭，
釘着端詳我的臉，
像要給我畫像似的。他這樣停了許久；

最後他輕輕地搖動一下我的胳膊，
把頭上下的搖動了三下，
嘆了一口可憐的而深長的大氣，
好像要迸碎他的胸骨
結束他的生命似的：隨後他放手去了：
他的頭轉着向肩後張望着，
像是沒用眼睛向前走路；
一直出了門，他都沒用眼睛，
他眼睛的光芒一直注射在我身上。』（見哈姆雷脫二幕一場）

我想：假使沙翁❶寫這些詩句時不將哈姆雷脫底激情——為報父仇而不得不裝瘋，不得不剪斷對奧菲麗亞的難捨難分的愛——體現於自己的形體動作中，他絕不會寫得這樣具體的。要體會這種矛盾的，深邃的心情並不難，但要把他體現在有素不亂的，精微的形體動作之中，却不容易。

---

❶沙翁在寫劇之前曾任演員，他演過般•瓊生（Ben Jonson）的劇本，其拿手好戲為哈姆雷脫中的鬼魂。

鄧肯和薇瑟曼等舞蹈家致力於把人類底精微的心理活動用精微的形體動作表現出來，而另一些舞蹈者卻企圖用形體去捕捉一些最抽象的東西，音樂是够抽象的了，聖·丹尼絲㈠卻能够『把音樂底節奏，旋律與和音演譯爲形體的運動』，倡創了『音樂視覺化』(Visualisation of music)底舞蹈。

羅丹的彫刻以表現强烈的情緒著稱，但他自認『若沒有種種立體，比例，顏色的學問，又沒有靈敏的手腕，即最活躍的情感也變麻木。』(見羅丹講美術論。文西㈡的繪畫以表現精微的心理見長的，但他自認在創作最後的晚餐時，長期的最大的苦悶是不能爲叛徒猶大找到適當的面型㈢，畫中十二門徒的面部表情和或坐或立的姿勢——特別是各人的手底動作㈣都非常顯明地說明各人底性格和心理。反過來取例，中國繪畫素來重『寫意』，求『神似』，但歸根到底也離不開『形似』，如清代名畫家方薰論畫馬之道：『以馬喻，固不在鞭策皮毛也，然舍鞭策皮毛外並無馬耳，所謂俊發之氣，莫非鞭策皮毛之間耳！』」(見山靜居畫論)這也說明『神似』實寓於『形似』之中。

㈠ 聖·丹尼絲(Ruth St. Denis)爲美國舞蹈家。

㈡ 文西(Da Vinci)爲文藝復興期意大利畫師。

㈢ 據說文西花十年功夫纔成最後的晚餐，爲創造猶大底面型神情而畫的速寫與畫稿達數百張。

㈣ 畫中十三人，共二十六隻手，其中三隻手隱在別人身後，其餘二十三隻的姿勢動作，沒有一隻雷同的。

在造型藝術裏，人物底深遠而精微的心理經驗不通過準確的形體活動就不能透露出來。沒有形體，精神就無從存在。表演藝術也並不例外。

在演技底領域裏，大家都承認：演員底形體的活動爲心理的活動所發動，而心理的活動又爲形體的活動所表現，——這確是天經地義的。那怕是克雷所設計的與實生活有若干距離的『象徵的姿勢』，最初的動機還是不能不根據於心理活動。

但是，問題在於：心理活動『怎麼樣』才能夠發動形體的活動呢？眞像人家所說：有了感情就有動作嗎？

那倒不見得。我敢於提供目擊的經驗給大家參考。

我有一個朋友，用功而認眞，他接受一個角色時所下的研究功夫是驚人的，他把角色分析得很清楚，對牠的心理經驗也能引起共鳴，他相信動作會自然來的。我跟他同台演過戲，隨着劇情底進展，我察覺他的心裏漸漸燃燒起來，他的動作雖然有點拘謹，不過大體上還合拍的。趕到劇情到『頂點』時，他的情緒也到了白熱化，不過卻像給什麼東西堵塞住似的，找不着一個適當的噴口，弄得混身發抖，像痙攣的樣子。突然，他爆炸出一連串的急劇的大動作來，在台上橫衝直闖，收煞不住，聲音也因高喊而變沙啞，在他自己自然以爲是很『眞』而賣力，但在觀衆看來，卻顯得『假』而難受。爲什麼會這樣呢？因爲，他的情緒所引起的內臟底激動得不到適當的形體動作底宣洩，起了痙攣，因而不

得不爆發出來，演成不可收拾的過火。

這個例子說明了，眞的情緒底激動並不保險能夠發現合適的動作，碰到這種情形時，眞的情緒反而會變爲假的。

史坦尼斯拉夫斯基在一九〇六年排人生底戲劇㊀時遭遇過類似的情形，他提及當時醉心於內心的情緒底創造，忽略形體底因素底前因後果。

『在這一次演出中，我站在導演和演員底地位第一次意識的地集中全副注意力於劇本和角色底內在特性。爲着不讓任何東西——不管是導演設計的部位或演員底舞台刻劃方法——礙手礙脚，我們完全廢棄了演員方面底一切姿態動作和部位底變化，因爲在那時候這些東西在我們看來未免是太物質的，軀殼的，和寫實的。在當日，我所期望的祇是從演員靈魂自然地生長的看不見的，不露形迹的熱情，我們以爲演員要解釋角色祇要運用他的臉，眼睛，表情就夠了。讓他就在「不動性」中，用他氣質底全部力量，和他賦予的熱情去生活吧。……

『……除非藝術已經發現通過意識去創造下意識的激情底方法，否則一切都不致改觀，導演由於沒有較好的手段，將必致强擠演員底情緒，像驅策一匹負重不能移步的馬一樣，逼他往前走。導演

㊀人生底戲劇（The Drama of Life）爲諾威劇作家漢森（Kunt Hansun）底作品，象徵意味濃重。

嚷道：「提高感情，提高一點！做得更有力量，給我更多的東西！要設身處地！要感應！」……

『有一次排演這個戲，我的一個助手不斷地要一個演員擠情緒，突然發現自己已經無意中跨在那個演員底背上。那演員把激情扯得破碎，激動得在地上打滾，而導演坐在他身上鞭撻他鼓勵他。說實話，這些都是創造上底酷刑。……

『當我們把整個導演計劃所設計的「不動性」應用起來時，這種激動發揮得更盡致。牠遍佈於演員全身和面部，通過了發聲器官，引起痙攣的僵挫。牠使臉部呆板，失掉了牠的表情；音域降低了五個音；音調單調化了。……

『……我認爲人生底戲劇底演出是我藝術生涯中底歷史的轉捩點。從我工作開始時，我的注意力差不多完全集中於內在創造底研究和講授。思考一下我的自然的錯誤，我的熱中而直接的探索，我的方向底轉變，我帶上一雙矇眛的眼鏡，把藝術中底外在的因素置諸腦後，不再要牠們了，當時我感興趣的僅限於內在的技術。……我們的劇場，或確當點說，牠的藝術陷入死谷之中。……』（見我的藝術生活第五十章）

檢討過這次失敗，史氏體會到直接去捕捉情緒是不可能的，他發現祇有『通過意識才能接近下意識』，這原則從一九〇六年起成爲他終身奮鬥的目標。

戈登・克爾以爲演員的普通的失敗多半因爲他們慣於依賴『情緒』，他說：『演員的身體動作，

他的面部表情，他的聲音，全須以他的情緒底信息爲轉移：在藝術家的週圍必須永遠流動着這種信息，流動着而不使他失去平衡爲度。至於演員，情緒佔有他；情緒會擾着他的兩腿，教腿往哪裏移，他就得移到那裏。對於動作如此，對他的面部表情也是如此。他心裏在掙扎着，在運用眼睛上或運用面部肌肉上剛有一刹那的成功，心裏剛使面部在一些瞬間中完全受命，忽然會被那經過心上的火熱的情緒衝散了。立刻像閃電似的，而且心裏來不及呼籲與抗議，那股熱情已統制住演員的表情。這對於他的聲音和對於動作是一樣的。情緒把演員的聲音弄得破裂。他會使他的聲音背叛他的心。』（見劇場藝術論）

克雷指證出：情緒不能保險發現合適的動作和聲音，這是對的；然而在他下結論時主張：廢去演員，用死的傀儡或面具去表演，或，保留演員，用不受情緒影響的『象徵的姿勢』去表演，却是錯的。因爲，如克雷所承認，情緒是一種『必須永遠流動於藝術家的周圍底信息』，是他的創造底潛動力，那麼問題祇在於如何使這種信息不致擾亂他的平衡。克雷所提出的解決辦法是從動作底『設計』（Design）下手的。那麼，假使我們能够爲情緒發現出一些合適的形體動作，把情緒納於正軌中，情緒就不僅不會擾亂演員底平衡，而且還會爲角色創造出真實的生命。

情緒像一股雄勃的激流，有時會自己衝開合適的河道，但有時也會洶湧地泛濫於田野，家園。你要運用這偉大的自然力爲人實造福——灌溉或發電，你就得應着牠的來勢去疏濬河道，築堤修渠，那

禍水才會變爲人間的甘露。同樣，演員要運用情緒底激流，就得發現合理的形體動作去濬導牠。形體動作就像那疏濬過的河道，而情緒就像潮汐。

從生理學上看，每個形體動作都是協同內臟活動底一種機體的活動；從心理學上看，每種形體動作都是透過各人底性格流露出來的一種行爲。我們每個人之所以能夠在實生活中把情緒自然地表達在最合適的動作中，是因爲我們隨時隨地都按照着自己的生理的和心理的習慣去行動的原故。假使要我們馬上去『體現』別人的心理經驗於動作中，我們一定會迷惘的。

那末在排演時，演員怎麼能夠爲角色而行動呢？

如果說，我們在實生活中是受了眞的刺激才發生眞的反應『行動』的，那麼在排演中，演員先是用假定的（規定的或想像的）刺激來招引適眞的反應。我們的每一個反應都是以我們全部既得的經驗作基礎的。劇本或角色所提出的『假定』的刺激，馬上就引發我們在實生活中經歷這類似的刺激時的經驗，自然而然地使我們想起牠來，拿牠來適應排演的要求。假使我們沒有這種經驗，便不得不從前邊的各種創造的資源裏去找。

在排演中的『假定的』刺激是先由『規定的情景』所提供的。當我們在規定的佈景裏走動，唸詞時，我們隨時都遭遇着一聯串的『假定的』刺激——無論牠們是從『人』（同場的角色，以及自己與其他角色的關係），從『事』（劇情、遭遇），從『物』（裝置、燈光、道具，効果等）發生出來

的。於是演員底感官接受了一種半眞半假的感覺，同時，隨着劇情底進展，演員又預感到作者和導演所規定的一串有連貫性的刺激在招引着他。他的經驗和想像便起來幫助他，誘發他不斷地去發現適當的反應。他的心思試探地去適應，他的形體試探地去體現，這才漸漸完成一種逼眞的，規定的反應。

因此，在我們排完一齣戲底部位和大動作，進一步去創造角色底精神生活時，也就同時創造出角色底形體生活。

按照一般的習慣，部位與大動作排過之後，就進行『細排』。所謂『細排』就是要發現角色底全部動作和聲音底細節。這種排演大抵仍是按照以前分好的『單位』進行的。每個『單位』中包含着一定的心理活動，這些東西已經通過『大動作』把牠的輪廓勾出來了。演員也已把牠化爲自己的東西。

那麼演員如何在細排中發現形體生活底細節呢？

我以爲，第一是去體會該『單位』中的規定情景；其次去發現這單位中的『目的』；第三，去接受導演處理這一場戲底『人』『事』『物』底規定的刺激；第四，依據台詞和動作去發現內在的脈象和潛流；第五，依據自己發現的『形象底基調』。在我們試探形體動作時，要用這些課題來引導我們。

我們姑舉上引的哈姆雷脫與奧菲麗亞之間的那一場戲爲例。這一場戲在沙翁原作裏並沒有寫出

來，我試根據奧菲麗亞所說的幾行台詞去追尋哈姆雷脫見了父魂以後，考慮如何復仇之全部幕後（第一幕與第二幕之間的）生活，並把牠當作排演底練習。

這單位中的『規定的情景』是——

哈姆雷脫昨晚遇見他父親底鬼魂，證實了父親之死，確為他叔叔和母親串同謀殺的，他起了誓要替父親報仇。

他熱愛奧菲麗亞，但，為了報父仇，不能為私情所誤，他決定用裝瘋來掩飾報仇底進行。決定這樣做了，他第一念就想到去看看奧菲麗亞，似乎要向她訣別。

我姑且把個人的體會記下來，作為探索動作底目的，規定的刺激，以及內在的視象潛語等之一例。

我是演員，跟我合演的某女士也是演員。在實生活中我們是普通的同事。但——

『假定』我是古丹麥的王子，而她是我父皇的庭臣的女兒；『假定』我倆的關係不是普通的君臣，而是愛侶；『假定』我們不顧世俗的非議而私訂了海誓山盟——於是我便在某女士身上感到了與普通不同的，『規定的』刺激。

昨晚我在亡父的幽靈前起個誓，要為他復仇。但——

『假定』我繼續沈湎於私戀中，就會違棄對亡父的誓言；『假使』我要獻身於復仇，就會違棄對

她的誓言。『爲她？爲父親？還是個問題！』我思慮到天黑又到天亮——

『假定』我要復仇，我得先查到眞憑實據！但……

『假定』我公開偵查，兇手不會防備嗎？『因此』我一定要掩飾自己。用什麼掩飾呢？

用裝瘋，爲愛奧菲麗亞而瘋了！（這個原作規定的繼起的刺激在招引着我。）

『假定』要使人家週知我的病症，該怎麼做呢？我得當衆侮辱奧菲麗亞！（這又是繼起的規定的刺激）但——

『假定』我侮辱她，她不會太傷心嗎？我得先向她解釋我的苦衷。但——

『假定』我一解釋，豈不洩漏復仇底機密嗎？不，我不能說一個字。

我整個靈魂對她負疚。我要馬上去看她——

『希望她能諒解我的苦衷！』（目的）

於是我便從劇情和遭遇中感到那規定的刺激和動作底『目的』。

當哈姆雷脫上場（到奧菲麗亞底房間）之前，我的內在的視覺或聽覺可能是——

我打開私寢的重門出來，失眠的眼在絢爛的初陽前睜不開……遙遠的宮門旁邊的禁衛軍在換班，

……我避開了他們……

大理石的宮廊特別長，白，冷……早禱的鐘聲在悠長地嘆息……宮苑裏沾露水的草地咬着

是嗎……燕子在我與奧菲麗亞談鈫的樹下流連——是否對我嘲笑？……

遠遠是藏在叢蔭和爬牆草裏的她的閣樓；敞開着窗——『她醒了！……叫她嗎？……』

『不，會驚動普婁尼阿斯的……從便門悄悄地進去吧！……』那間房底重門虛掩着……『該不會有別人在裏面吧？……』

於是我們這位主人公推門進來（上場）。

『假定』關在那扇虛掩着的重門後的是一片恬靜；『假定』從高窗傾瀉入來的春陽正洗沐着那穿着瑩光白衣的我的愛人（燈光和裝置）；『假定』她正陪伴着我前天送她的火熱的薔薇，手裏正縫綴着回送我的飾物（道具）——

從這裏演員又感受着導演所創造的氣氛，換言之，他感受了導演用裝置，燈光，服裝，道具，效果等所造成的規定的刺激。他現在是在某種場所和陳設之間，在某種線條，色彩和光影之間，抱着如此的動念（目的），進行着如此的行爲。這些刺激綜合地影響他，一方面引發他的片斷的內在的視象和潛語，一方面引發他的簡單的，可能有的形體的動作。每種細節加起來，便展開一個完整的動作了。

我們現在就拿沙翁爲哈姆雷脫所設計的動作，看看形體的動作如何與內在的視象與潛語交織爲一，互相引發。

當哈姆雷脫一進場——一眼看見了奧菲麗亞，他激情地跑前緊握着她的手腕，（原劇規定的動作），滿腔心事說不出口來，嘴唇嚅動着，他心裏浮起了一些『潛語』：『至愛的，我終於又見着你了，這是最後的一次握手和親近！我永遠感謝你的恩愛；再見吧，我去了。』他退後把胳膊拉直（原劇的動作），潛語：『爲着我的爸，我得走了，請原宥我的薄倖！……不，我還得多呆一會，讓我的眼睛吸盡你給我的幸福。』他用手遮着眼角（原劇的動作），看見她的驚愕的神色，那驚愕不能掩蓋的純潔和美麗，那答應以身許他的眸子罩着眼淚，那起過誓盟的朱唇在顫動，……從這裏他又似乎看見他倆定情的宮苑，月夜（內在的視象）……但是，潛語：『這一切都從此不能再來了！』他輕輕地捺她的胳膊（原劇的動作），心裏像喊痛似的喚着她的芳名：『從此不能再來了！爲着爸的仇，我得犧牲你給我的一切。我以後也許會糟塌你，侮辱你！你被我糟塌，我自己也要完的！一切都完了，還有什麼可說的呢？』他深長地搖頭，嘆息，放開手（原劇的動作），潛語：『奧菲麗亞，再見吧，』一面走，一面回轉頭來注視着她（原劇的動作），潛語：『原諒我啊！當你發現我不理你，鄙你，侮辱你時，得原諒我啊！你得記住我是永遠愛着，愛着你的啊！』

請恕我的低能，也許我這些附會的演繹是不倫不類的，但我祇想借此說明，哈姆雷脫在那場戲中的複雜的心理綫索如何與形體動作底綫索相交織。

我們就這樣逐個地去探索各個完整的動作，直至把那分場（單位）排完。當我們複排時，我們開始把各個動作連在一起排，我們就在還不太長的動作底『流動』中開始感受一連串逼真的感覺，這是在我們試探個別的動作時所未感到的。這些連貫的感覺會在我們內部激起一種情底過程。我們開始爲這情底過程所感染，開始體驗到統治着這些動作底感情或情緒。這時候我們會意會到自己正在進行着某種情緒——情狂底慘痛和絕望。像這樣，形體動作就成爲建立演員底情底一些最具體的手段，像這樣纔能達到心理和動作底更眞實的結合。

這些動作既然是從演員切身的經驗和想像中，從他自己的機體中流露出來的，就顯得格外親切而眞實。但第一次自然流露的動作並不一定是準確而恰當的，因爲牠們是爲『假定的』刺激底產物，不免先天地帶着失眞和粗糙的成份。牠得經過長時間的『細排』，讓演員對假定的刺激底信心漸漸擴闊，讓他的想像積疊起來，在逐次『細排』中發現新的資料，讓他的內在的視象和潛語逐漸豐富，與這同時，牠的形體生活也隨而豐富了。

演員在潤色他的動作的過程中，同時也會感到自己的反應底逼眞性也隨而提高，於是他便逐漸忽略那些刺激底假定的成份，一種純眞的感情悄悄地被培養起來了。當這種純眞的情感佔有了他，演員就可以隨便用自己的手足爲角色做事，而不感到拘束。這些動作是演員自發的，同時與角色所要求的相符合，牠們是透過角色底『形象基調』引伸出來的。

演員就這樣地根據了：一、規定的情景，二、目的，三、人事物底規定的刺激，四、內在的視象和潛語，五、形象底基調，來試探角色底形體動作。

當演員完成全劇底形體的動作，就構成史坦尼斯拉夫斯基所稱的「角色底形體生活」，這是角色底精神生活底賦形。

在你排演時，你一方面是探索那視象和潛語所構成的內在的線索，同時也探索着形體動作所構成的外在的線索。內在的線索在一次繼一次的排演，逐步豐富的鮮明，外在的線索也隨而變得精微而具體。這兩條內外的線索是並行的，交織的。沒有那正確的心理的線索，你不能引發那形體的線索；沒有那正確的形體的線索，你就不能接觸那心理的線索。

祇要演員把握住這內外的線索，那末在我們登台底每一瞬間，我們一感到那圍繞着我們的外在的情景中的「人」、「事」、「物」所發出的刺激，我們的內在的線索就浮現起來，發出那規定的動作。像這樣一個角色底形體的和精神的生活便逐漸交響地展開了。

當我寫下以上的意見以後，曾示之於一位演員朋友，他提及自己在新近演出的『蛻變』中曾無意中應用了類似的方法，我請他把表演底內外線索記下來。現在一字不改地記在後面——

在『蛻變』第四幕，我——落魄的馬登科，來到革新後的醫院裏求助於丁大夫。

院裏的勤務放着急促的脚步把我帶進來，我很吃力地在後面追跟。走到客廳外的走廊，他停了

步，愛理不理地向我說：「唉，唉，你就坐在那兒等等，（指關內的丁大夫）她現在忙得很！」

我：（委曲求全，生怕得罪他，極謙恭地）是，是，回頭請你偷偷地跟她私下說一聲，就說我馬登科想……

勳：（不等我說全，不耐煩地，兩眼向我一瞪）知道了！（昂然而去）

我：（被他一狠，嚇住了，望着他的背影，約摸三四秒鐘，潛語）：唉！何必呢！你別看我碁傖，我當初還不是這醫院裏的一等紅人？哪個敢不聽我的？如今我反而受你這個氣——（心思一轉，潛語）算了！有什麼法子？不跟這種人計較！）

（於是，我踏進客廳一步，頭轉向他指給我的那方向一看，原來那裏陳設的是新式雙人沙發。潛語：）這麼漂亮的傢俱！（順着道具底平線向右一看，又是一張單人沙發，潛語：）有派頭！不是當年在那小縣城底狹隘的辦公室呢！（第一幕的道具，回憶的襯象出現：）不過，那些傢俱雖是七拼八湊，各式各樣，也還是我費了不少的時間去張羅的呢！（頭又向右移，看到靠右牆的几上，放置一座乳白色的沙濾器和幾個玻璃杯，潛語：）當年我還爲了那些傢伙買了一個棕套的暖水壺（第一幕道具，襯象）現在這兒的庶務主任不知道是哪位老兄？（於是我看到那新漆的淡黃色的牆壁，順着牆上望去，望到景界線，潛語：）好堂皇的西式建築！（順着景界線望到正面的四根大石柱，潛語：）乖乖這麼大的工程，可得花上不少的錢啊！哪位經辦的老兄，可發財了！嘿，總算我倒霉，不然這種

肥差事，還不是我的事，（轉向左壁，又看見懸着一塊榮譽大隊贈給丁大夫底一塊匾額，寫着「傷兵之母」。（潛語：）說回來，還是人家站得穩，又有本領！（我流覽週遭，有點感嘆；潛語：）唉，想當年，這醫院還不就像我一個人的，想怎麼就怎麼！（漸漸似乎週遭都在向我發出譏笑，我被迫地垂下頭，看到自己的破衣爛鞋，潛語：）如今……如今……我變成這個樣子！（我走到沙發前，潛語：）算了，沒法子，就坐在這兒等她吧！（屁股才黏到椅子，潛語：）不妙，我這個樣子坐在這兒既不稱，又顯眼。（於是我便溜到較偏僻的靠左的一張椅子坐下，摘下帽子，頭一縮，靜候傳見。）

朋友的這一段經驗談雖然是較質樸，然而實踐中得到的點滴的例證是更可珍的。在當時他是不知不覺地這樣做的，而現在我們可以通過意識的方法去接近牠。

六　角色底誕生

起初我們爲着排演上底必要，曾經把一個劇本分爲若干大小不同的『單位』，現在當各『單位』底排演完成後，我們又用『總排』把牠們重新結合起來。全劇開始變爲一個完整的『流動』，演員也開始獲得前所未覺的整體性的感覺。他開始能夠從全局上去觀照自己；去觀測分佈在各場面中的『內在的線索』是否連貫，『外在的線索』是否緊湊；去權衡各部份底比重是否勻稱，節奏是否統一而有充分的變化；更進而考慮到哪一段動作或台詞底設計是否得當，等等。他會自動地，或與導演合作去做

許多調節和修正的工作，之後便完成史坦尼斯拉夫斯基所稱的『角色底演譜』（"Score of the part"見史氏所著：導演與表演 "Direction and Acting"）。同時導演調節各演員底成果，達到演出上的統一，於是各別的『演譜』又撮合在單獨一本所謂『演出底演譜』（"Score of the performance"）之中。但，到這時候排演底工作仍舊沒有完成。

在實生活中，人是一天天地長成。在演劇裏，角色是在一次繼一次的排演中長成。角色底每一次排演等於人底每一天的生活。

人底身與心底特點在所處的環境中一天天地發展着，逐漸形成他的性格。演員置身於劇本底『規定的情景』中，他的與角色有關的特點也在一次次的排演中被發現出來，使他逐漸接近於角色。

『基本的條件是演員得有信心，相信自己已是被安置在作者所規定的條件中，站在作者所指定的人與人的關係之間，凡屬劇中人必要的，對他同樣是必要。假使演員對他所扮演的形象有很好的理解；假使他了解作者所指示的各個步驟是合理的，除此之外並無別的蹊徑；假使演員受了「身在其境」的意念所誘導；假使他對劇本和角色中的某些東西發生了愛戀（而不是同情）；最後，假使他對該角色在劇中所相信的一切，都能深信不疑，而感到自己有在劇本底氣氛裏盤桓數小時的必要，準備去享受自己的藝術所賜給他的佳節，那末他將可以不使自己的人格遭受絲毫的損失而轉化於角色之中。』（見瓦赫坦高夫的蘇斯馬莊導演手記）

起初，演員要捉摸角色底想法和看法去想、看和作，他的一舉一動都得受角色性格底邏輯律所約制，於是他不能不意識的地去想、看、作。之後，經過一次繼一次的排演，他與角色相近的特點發展着，他的人格有機地滲透到角色底性格中，他開始能够自然而然地想、看、作。他不必處處拘泥於角色性格上的邏輯，然而他的一舉一動莫不與那邏輯相暗合，換言之，演員已開始『生活於角色』中(Live the Part)。

這時候就進入排演的最後階段，導演開始像個嚴酷而冷靜的工程師一樣去檢驗整個的藝術品，加以許多必要的修正，最後才完成那定品——即史氏所稱的『演譜底精鍊化』("The score condensed")的工作，他說：

『演譜完成後，演員和導演底工作仍舊沒有完。演員依然更深入地研究並生活於角色和劇本之中，找出他們更深邃的藝術的動機；所以他就更深刻地生活於角色底演譜裏。可是在工作過程中，角色自身底和劇本底演譜確得經過若干程度的修正，正如在一次完整的詩的演出裏，除了詩人底藝術的意圖所必需的字彙而外沒有多餘的字一樣，同樣在角色底演譜裏，除了爲達到「透明的效果」("Transparent effect" 亦稱作「透明的動作」，意爲「貫串全劇底一切枝節底基本的動作底線索」)所必須的情緒而外，不能有一種多餘的情緒。每個角色底演譜一定要精鍊化，牠的表達形式也得加以精鍊，最後一定要爲着牠的體現去發現一些明朗的，單純的，奪人的形式。到那時候，當每個角色在得

個演員身上不僅成熟，有生命，而且一切的情緒都擺脫了多餘的東西時，當情緒完全結晶而綜合在一種生動的交流中時，當牠們在一般的調子，節奏和演出時間上彼此完全和諧時，那劇本才可以呈獻給觀衆。』（見導演與表演）

這個精鍊化的工作是以導演和演員透徹地發現角色性格底核心，劇本底核心爲前提的。他們的認識愈透徹而深入，他們所發現的將愈是本質的，單純的。因此，在內在的創造上，史氏要演員在此期間努力去追尋劇本底和角色底『最高目的』。

在外形方面，導演要隨時根據對『最高目的』認識底進度來修改『演出形象』，改動演員們的地位和動作，變更速度和節奏，等等。導演底話現在成爲法律，演員對改動是否感到舒服，那就不管了。因爲現在演員已生活在角色中，角色就是演員自己，是個活人。正如當你是你自己時，人家叫你走過來或請坐下（改動你的形體動作）不會使你的性格走樣一樣，你過去揣摩角色性格時，也許要經過長久的時間，但一旦完成後，導演可以在短時期中改動你，而絕不會使你迷亂失措。你將會很快地體驗出那改動的形體動作底內在的意義，你的情緒將會更精鍊地、更直接地放射出來。

史氏自承這種修正工作要做八次至十次之多，正如著名的德國導演和理論家海爵門（K. Hagelman）那樣。說不定有時候要超過十次，拖延至數個月，那精練的演譜才產生。

與這同時，一個角色誕生了！

第四章　演員如何演出角色

一　形體的化裝

毛蟲蛻變為蝴蝶底那一天是好節日，演員蛻變為角色底那一天也是。那一天，從大清早起，做演員的就預感到『化身』底不安的振奮：那可喜而又可怕的精靈一刻近一刻地要附入自己的身上來了。他像新嫁娘似的精心而迷惑地張羅一切，忙這，忙那。一切縱然圓滿，比起自己的想法總有點不愜。但，沒有餘裕了，祇好將就一點，隱隱有點不快。

這一天顯得特別短促，趕到從匆忙中醒過來，便擔心化裝時間不够。

現在坐在化裝桌前面了，端起鏡子，端詳自己的相貌：誰又能像自己那樣地清楚自己的短長呢？不禁在滿足中觸起了微喟——『好吧，瞧我的！』

對化裝師今天自然地慇懃起來，草草地向他交代角色底身份之後，於是坐下來，閉着眼，把臉仰向他，順從地聽他擺佈。

冷潤的化裝品觸起了快感，那怕咬肉的膠水也有種異樣的舒服，特別當化裝師用指尖在你眼窩、

頰、鼻側、唇等處輕輕地塗抹着鮮麗的彩色時，會像條雞毛般掃得你的心坎發癢，叫你不得不料舉起鏡子，從眼角流覽這神奇的幾筆。

假使你是自己動手的，那麼現在你就會拿出看家本事來，像綉花似的斟酌了——時而俯向鏡子細察，時而退身遠眺，加一筆，減一滴。天啊！這『畫龍點睛』的幾筆是多麼不容易啊；瞧，毛蟲不正在化為蝴蝶？

不幸你是個新手，你曾在別人底繪事紛紜中感到自己的無援，暗自憐憫。回頭看見那主角正請大家嚼橡皮糖，將渣子往鼻子上堆塑，或在鼻側擦棕色油，在鼻樑敷白線。高鼻子對中外古今的人物都似乎顯得很重要，演員似乎靠了牠才有上台的信心，你也得有一個才好。

為着老邁的角色而讓化裝師在你臉上亂劃皺紋，你會份外敏感的。現在你變得不那麼順從了。經過點滴計較之後，好容易你們才妥協。總算在情不得已中保衛住你的美底孤注。然而這畢竟是委曲了你啊！

終於這一夥迷人的，有着臘鼻子的羣像展覽出來了，固然不見得人盡如此，卻也見到人之常情。演員往往禁不住要借阿芒或陳白露底名義來炫耀自己，而收效最快最大的，莫過於『扮相』了。你一出場，瞧，芸芸衆生便投降了。隨你施捨些什麼吧，天使！

本來『扮相』也沒有非醜不可的理由。不知道自己美點底人，往往顯得最美。美麗一有了公式，

馬上就流爲最愚昧的拜物教了。十幾年來我們不知有過多少的高帝子，黑眼窩底崇拜者了，每個角色都定量地分配有一份。

聰明的演員了解自己的麗質，便發明自己的拜物教。在他或她，這是防身之寶，有這本錢，便可泰然地以不變應萬變了。每個角色都印上不可磨滅的麗質，陳白露與魯媽底區別祇不過是幾條無可奈何的皺紋和兩套『行頭』而已。

甚至有見解的朋友們也執拗於本色。相習成風，年來演員們普遍地養成漠視外型設計底風氣，擬說『走外型』是危險的，性格化的刻劃是內心的事。

如是云云，你可以從名優底業績中借證：雷諾·考爾門演梟子，騎士，乞丐，都永遠保持本色，卓別麟演流浪者、兵、獨裁者，永遠是那亂髮、深而大的眼、和一撮嘲弄的小髭。再扯遠點，杜絲❶不掩飾她的霜鬢去演茱麗葉，茄力克❷始終戴着喬治三世時的白髮套演任何角色，演莎士比亞時甚至穿當代的（十八世紀的）時裝。十九世紀初期的名優們祇塗點粉、抹點紅、不加一筆彫琢，便去演哈姆雷脫和馬克白了。

---

❶ 杜絲(Duse)意大利名女優。

❷ 茄力克(David Garrick)十八世紀英國最偉大的名優。

如是云云，你又可以在理論上找到靠山：『演員在台上要能夠充滿了堅定的信念：要隨時隨地保持本色，甚至儘可能地用不着化裝。重要的特點應該稍稍加以強調，而那些於事無補的特點應該去掉。爲什麼李碧茄㈠底臉相不能跟奧茄・李安納多娃㈡底臉相一模一樣呢？就因爲李碧茄比奧茄年輕一點。祇有這一點應該在奧茄底臉想辦法的——不過不是要把她的臉弄得更年輕，而僅僅要把那些使李碧茄顯得略老的特點去掉。假裝這一類東西也無甚裨益。事實上這些東西可以一概不用。即使拿李安納・米郎諾維斯㈢底情形來說，雖然劇作者規定他有長髮的，沒有也未嘗不可。讓演員用上帝賜給他的臉，上帝賜給他的聲音去演他的角色吧。他的轉變應從內在的刺激着手。』（見瓦赫坦高夫：露斯瑪莊導演手記）

不錯，用上帝賜給他的臉去表達上帝賜給他的感情，演員底身與心才能夠有機地統一。加於演員底束縛愈少愈好。『連化裝油彩塗得過厚，也能遮掩表情，妨礙筋肉底表現的。』（見斯肯納：化裝

㈠ 李碧茄。易卜生底露斯瑪莊中的女主角。

㈡ 奧茄・李安納多娃即紫霍甫夫人。莫斯科藝術劇場演員。當時演李碧茄一角。

㈢ 李安納・米耶諾維斯。莫斯科藝術劇場演員。演露斯瑪莊中的伯爾赫爾一角。該角色後又由瓦氏自演、亦未被用長髮。

化裝底毛病還不止此。據說：演員愈是倚重化裝，愈容易規避內在的創造。這的確有一部份是事實。

內在的轉變是虛玄的，不容易捉摸；形體的徵候是具體的，比較容易把握。一個角色底心理幾百大部揣摹不盡，而儀表却可以湊巧從一張照片、一幅畫、一個人、一段記載中找到全部範式，餘下來的工作祇待搬牠過來。祇要懂得技術，這一套是毫不費力的，而且一上台便能攫住觀衆，當場收到效果。

據說：賣弄化裝也正像賣弄漂亮一樣，本身就有展覽主義的動機——這也有一部份是事實。我曾經提及，十幾年前有些演員們以爲『能够裝扮得愈不像自己本人愈好。假使觀衆在舞台上不認得這角色是誰，待翻開演員表才發出驚嘆的聲音：「哦，原來是他！」的時候，他的愉快是什麼也不能比擬的。』[一]

我若是沒有記錯，這種影響最初是得自電影演員郞•却乃。他的吳先生、歌場魅影、午夜倫敦、鐘樓怪人相繼映出，他儘量運用油灰塑成各種形狀的眉骨、鼻、顴、頰、顎等去改變面型，披戴各種濃重

[一] 斯肯納（Otis Skinner）當代名演員、文見大英百科全書化裝條。

的假髮，嘴裝底進名式怪樣的假身，加上他擅長的『擬態表情』底陪襯，一時博得了『千面人』之譽。現在雖然明白這是一套機械的、獵奇的、反人性的堆砌，然而當時自有其誘惑力。記得我初演欽差大臣中的審判官賀穆斯時，苦於無法體會這機詐的，愛打獵的帝俄小官僚底性格，忽然想到可以乞援於洋人底畫片和肖像。為求不像本人起見，在大鬍鬚和鷹爪鼻之外，再加上夾鼻眼鏡（記得是從左拉底肖像中學來的），以及馬靴馬褲等等，自以為已盡性格彫塑之能事。在獻演初夜，我按照排好的小動作，預備將眼鏡卸下來揩擦，誰知眼鏡銜咬住鼻油灰不放，險些連鼻子一起卸下來。原打算靠牠來遮掩內心底空虛的，唯一的防線塌了，性格化豈不完蛋？

隨便談談，化裝底毛病已經不少：牠助長演員底展覽慾；牠替演員打開一條規避內在的創造底邪路；至低限度牠可能妨礙表情。所以還不如乾脆用演員原生的臉顏軀幹去表演的好。前代名優底做法是對的，瓦赫坦高夫的話更有道理。

於是結論不能不是否定化裝了。假使我們現在還不得不化裝，那僅僅是為着要抵消燈光底作用，叫觀眾看得清楚，跟性格化的問題無關係的！——因為那是內心的事業。

年來我們劇壇中提到『外形』兩字，就以為是洪水猛獸，走邪路，究竟外形是否這樣的罪大惡極呢？

話又得從頭說起了。

人底形體，像他的性格一樣，是長期發展的結果。剛出娘胎底嬰兒底臉顏身段是大同小異的，長一天變一天。環境在鑄冶他的性格，同時也雕琢他的形體，特別是他的臉顏，往往是他過去歷史底縮譯。待他最後將皮囊交還『自然』時，請看他的 Dead Mask ㊀吧，已經給人生底刀斧鑿得迥不相識了。耶穌是這個模樣，猶大是那個模樣，像你在文西底名畫最後的晚餐中之所見。

菲列普底劇本未完成的傑作寫一位畫家畫好最後的晚餐中的耶穌後，經過十年才物色到一個死囚來作猶大底模特兒。傑作完成了，死囚臨刑前說：『畫師！你畫了我兩次了！我就是十年前這幅畫裏的耶穌！』王爾德底杜林格萊底畫像寫一個青年在一幅畫像中留下了純善無邪的肖相，當他一步一步地踏入邪惡時，這幅畫似乎隨時反映着他的心，一陣陣地泛起罪惡底陰影和皺紋。史蒂文生底吉格爾博士與海士先生㊁寫一個性善的學者底道貌，在獸性發作時變為魔漢。這些寓言都想說明：環境和心理如何隨時改鑄人底儀容。傳說柏拉圖年青時，做過角力士，英姿奪人，及至他潛心哲理後，我們從他遺下的彫像中，又看到如何淡泊深遠的神態啊。

用化裝去創造角色性格，在戲劇始源時就有了。近兩三世紀來這一方面底演進可以用一個例子來

㊀ 人死後用泥灰覆死者臉部而成的面具。

㊁ 即電影化身博士。

說明。最初以擅演夏洛克[一]著稱的杜格脫(Doggett)，選用紅鬚紅髮去刻畫這猶太人底潑辣，後來就成爲十八世紀演員通用的公式。克吟最先替夏洛克換上黑鬚黑髮，這象徵出化裝趨向人性，歐文把夏洛克打扮成蠢年的貴族，則去說明化裝趨向性格化。在歐文當時，化裝技術還是新鮮的玩意兒。當代的名女優如貝哈特，杜絲，安格蘭之流之所以保存眞面目去演各種性格者，據麥高溫[二]底考證，是因爲這些矜持的婦人一時還弄不慣這套新花樣，並沒有其他奧妙。

現代的演員藝術早已將外型底彫塑看作與內心的創造同等重要了。既不是借外形去規避內心的創造，也不是單憑內心的體會就可以獲得恰當的外形。外形是角色性格底縮譯，是內心經驗底提綱。史坦尼斯拉夫斯基說過：『化裝與服裝有非常的重要性，造成演員成功底一半，即使對最有才華的演員。』他的外型設計就跟他的內心創造同樣的卓絕：他給深謀遠慮的沙皇費多爾一幅寬額美髯蓬雍容；給熱情天眞的史鐸克門（國民公敵底角色）一撮燒鬚子和一雙近視眼；給誠實而任性的法莫梭夫（聰明誤底角色）大鼻厚唇；給固執逞强的克魯鐵斯基將軍（千慮一失底角色）一雙怕人的凹眼和苔草般的亂贊[三]；給傻氣的阿爾岡（心病者底角色）一個肥頭漲腦，等等，誰一看見他們的樣子，不待

[一] 夏洛克爲沙翁名劇威尼斯商人中的高利貸者。

[二] 見麥高溫(K.Macgowan)著歐陸的舞台技藝。

開口就可以體味出他們之爲人。

拿這些例子跟瓦赫坦高夫底話一對照，他否化裝的看法就有問題了。他過於迷信着演員機體萬能，使自己無形中拋棄了創造角色性格底極有效的手段。我們以爲化裝底作用不僅在於去掉演員形體上不合於角色底特點（如瓦氏所說），而且要進一步把如何表現角色底特點作爲中心問題。

我們是主張通過演員底主觀條件去接近角色的。演員底內在的特質要經過培養才能接近角色，他的形體也得經過一些近似的過程。

『演員』花點時間培養內心去接近角色，還有法子可援，要一個矮子陡地長成唐•吉訶德般的瘦長條子，就辦不到了。這兒大限所在，沒有辦法。那麼，難道演唐•吉訶德底歷代名優個個非丈二長身不可嗎？事實上也不盡然。演員不必擔心『不像』角色，祇要他有一個正常的容貌身材，去創造出角色所必需的『幻像』，未始沒有途徑。

演員底容貌身段，是否包含豐富的彈性，能否適應多方面的角色，可以一目了然的，不像演員底心裏經驗那樣難於測探。他需要合度的身材，端正的五官，比例勻稱的臉型，沒有顯著的特點，不需要出奇的美麗（像電影明星所要求的那樣）。換言之，他需要的祇是一種適中而正常的面顏身段，然

㊀ 談角化裝底來源見第三章第四節

而這樣秉賦並不是人人可得而有的。每個人或多或少地有他的特點：特點愈顯著，局限性便愈大。旃力克底相貌長得極平常，所以無論扮演什麼角色都沒有顯出不合。史氏底相貌身材也有這好處，對角色底强弱胖瘦的特性都能遷就。法國有一位以演唐•吉訶德著稱的演員羅修爾，僅有中等身材，一到了台上却創造出『高到長矛尖，高到半天』的幻覺。演員有了合度的身體做底子，加上了技藝上的造詣，便可以創造各種角色底有特性的外型——至少可以造成他的『幻像』。

演員固然可以改變自己身體上的天然比例來適應角色底特性，却也有條件和限度。不錯，一個不高的演員穿上高鞋，肩上墊棉團，梳起高聳的假髮可以造成高底幻像，一個瘦子可以裝得胖，長臉可以變圓，圓臉可以變長，但這一切變形祇能在某個限度內做到，而且主要的要依賴演員底主觀條件。

例如史氏底阿爾岡底化裝就改變了全身底天然比例。他用法國睡巾束住頭髮，從頰側以下加上一個脂肪累墜的下頷，把長臉改成扁瓜型，中間掀起一座蒜鼻，幾顆疏牙，大肚肥臀，粗手大脚。他在自己的正常而結實的身上把各部份底比例都適當地放大了一些，全身都很和諧，看不出破綻來。我也見過我們有幾位演員試過這一手：有一位在天生的豐頤上添上個肥顎子，顯得十分自然，而另外的一位在原來的尖削的下巴下面硬鑲上塊假的一團，就顯得多事了。

同樣的化裝，某人用就合式，某人用就不像，這要看演員底主觀條件和他形體局限性底大小。照這樣說，局限性大的人就注定不能演多方面的角色了嗎？也不盡然。這最後是由內心的因素決定的。

一個演員縱然形體上受限制，假使仍舊能創造各種不同的角色，正顯出他有超常的才華。這個例子在從前可以找到英國名優白塔頓(一)，在目前可以引卻爾斯·勞頓爲榜樣。

勞頓底面顏身段有顯著偏目的特性：那肥濕的臉，粗笨的五官四肢，臃腫的身材，形體上的局限難得有比這更大的了。但，這些妨礙不了他，他創造許多不朽的性格，而且，這些性格多數是歷史上的眞人，這又多了一層限制。他復活過尼羅皇（羅宮春色），亨利第八（英宮外史），路易十四（法宮祕史）法國詩人西哈諾，荷蘭畫家勒白郎特（畫聖情癡），英國船長凱特(二)，英國紳士老巴勒（閨怨），又替孤星淚，創造了警長約華特，替鐘樓怪人創造了打鐘人，等等。這張名單是怎樣的一種廣闊而深邃的人性創造底工程！批評家威廉遜（B.Williamson）說：「勞頓底眞正偉大的顯露，再沒有比他運用他的表演資質來克服他的個性底局限這一點，更顯得明晰的了。」（見勞頓底藝術）

勞頓對每個角色都賦與判然不同的外貌，這是有目共覩的事。他的形體底局限並沒有難倒他，但他也絕不打算抹煞自己的局限，妄想削足適履。例如他去年（一九四五年）攝的船長凱特，據歷史的考證，本人從小就到處飄泊，容貌是瘦弱而憔悴的，跟勞頓本人恰好相反。但勞頓並沒有準備把自

(一) 白塔頓(Betterton)英國十七世紀名優。據說「他的頸子短而粗，兩手肥而短。」詳見附錄。

(二) 船長凱特爲英國十八世紀海盜出身的船長。

已偏瘦，他祇是把鬚線拉低一點，收狹一點，以求與原人略爲接近就算了。

勞頓底改變是從一點一滴着手的，史氏有時可以改變容貌身材底比例，這是從演員底主觀條件底差異而來的。無論演員形體底適應性强或局限性大，角色底外形設計決不能越出演員底主觀條件之外——即，角色底外形特點祇能透過演員底主觀條件來實現。演員一定要通過自己去接近角色。(註)這樣，角色底特點才能包容在演員形體底有機活動中，演員底心理活動才能透過角色底特性透露出來。也祇有這樣，外形才是角色性格底縮譯，心理經驗底提綱。

這件工作怎麼樣着手呢？

先得把出發點交代一下。

除非是畸形人，人底生理構造是相同的，表情底基本款式也是相同的。人們底機體適應着各種不同的條件而長成，最後才弄到『人心不同，各如其面』。人底心可以從一個極端變到另一極端，人底形體也可以，演員如果能從內心轉向角色，他也可能找到他的形體轉化底端倪。因此，化裝不能當作純技術的問題孤立地處理的，牠不能不是演員在排演中體現角色內心經驗底主要步驟之一。換言之，

(註) 平劇定軍山中的黃忠一角，照規矩要帶『髯口』的，譚鑫培因爲天生是『猴臉』，一戴上去便把臉部壓得沒有了，他大膽地打破成規，改帶『紮巾』，這也通過主觀條件去處理化裝之佳例。

我們不能像一般的習慣那樣，到上演前一兩天才去抱佛脚，至遲在排演期中就得逐步解決這問題了。

當演員感應着角色底特徵的心理，並且在排演時把牠體現於『形象底基調』之中，祇要他細心地觀察自己，他將會發現這些經驗會透過一種獨特的方式隱約地從臉顏軀幹中流露出來。不信嗎？請你在排練一個老頭子或所謂『反派』時，找一面鏡子照照，你的神氣跟平常不同了，你全身的筋肉適應着當時精神狀態所發現自己的表現方式。你不大注意到牠，因爲牠太隱約，一掠就過去了，餘下來的時間還是你自己。爲什麼呢？因爲你的筋肉自有一種符合你自己性格的習慣活動。正如一個過慣苦日子的老太婆，偶而碰到意外的喜事，縱然笑逐顏開，但表情的味道還是苦的多，因爲，比起喜來，她的筋肉更習慣於傳達悲苦的經驗。

人底千緒萬端的精神生活原不過藉一些共同的筋肉組織透露出來。當你體味哈姆雷脫底苦悶時，你的眉心浮現起這樣形態的兩條細紋。當你體味拿破侖底剛毅果斷時，你的眉心又浮現起那樣形態的兩根細紋。造成這些線紋底筋肉活動在基本上是共同的，然而在形態上却有精微的差別，這些細節上的差別協調着全臉全身底變化而顯著起來。你就要捕捉這些從你自己形體流露出的角色底特性，加以適當的強調，這種強調的手續本來要等『自然』經年累月一點一滴地在你身上彫鑿成的，有了牠才能幫助你準確地傳達角色底心理狀態。

也許你雖然體味到這些差別，可是把握不穩牠。你得進一步去做考察工作，去找類似角色底眞

人，觀察這些特性如何表現出來，並且是否還有其他更典型的特點。這樣你在自己身上看不淸的東西可以在別人那裏看得明確而具體。不僅要觀察一個人，要觀察許多。我在前面曾提及有一位朋友爲着演日出中的潘月亭，他跑到銀行界，各方面去找『模特兒』，他說：『如遇見可以採用的特徵，便畫牠下來。我收集了不同的「型」，最後從許多人底身體、面孔、肌肉、頭髮底樣子中間，綜合爲現在的形象。』

什麼是甄別這些素材底標準呢？第一自然是還有特性的——典型的素材；其次一定要自己的條件能辦得通。換言之，要透過自己的條件來採納牠們。假使你是硬硼硼地搬過來的，那麼結果一定化裝歸化裝，臉歸臉，臉顏不動時，像個臉譜，表情一活動起來，便又像個花斑馬，眞假面紋一起飛舞了。

要還部份工作做得好，演員得先懂一點解剖學和表情擬態——特別要充分明瞭自己臉顏軀幹底特性。這些工作大部要借重鏡子的。一提到鏡子，有些人就會想到演員自我修養中的告誡，急於要摔碎牠。且慢。史氏告訴你『用鏡子時千萬要留神，』不是不用。他自己就常用的。我們不是求牠指示我們再現情緒的方法，我們要去發現自己臉顏上的一些可能與角色相通的特點。這不是咄嗟可辦的。固然，你對着鏡子，輪流地撥動臉上各部份筋肉，祇消五分鐘，就可以把全部皺紋勾出來。但，這祇是一般化的圖解，不能用到性格化的角色身上，例如家裏面的高老太爺和馮樂山就不會是這樣。全臉底

線紋不會在同一個時間、用同樣的強度呈現的，這中間包含着非常複雜的强弱，長短，深淺，斷續的變化。而你就得分辨這些細微的差別，强調這些，減弱那些。據說法國名優羅修爾花幾小時功夫來完成一根線紋，試驗兩千次各種各式不同的化裝，才完成一次外型底設計。這套技藝似乎不比畫家簡單，因爲畫家可以隨興在畫布上描繪，而演員却要在自己臉上一條線紋中發現不同的生命。

寧願一點一滴地去經營，不要大刀闊斧以逞一時之快。勞頓底變形藝術底要領就在於此。他每個角色都變形，但不是什麼地方多了一塊，我們難於說出改變是從何而起的，也許每一部份都有輕微的改變，合起來看，便顯得不是以前任何一個勞頓了。在他，角色底特點顯現於身心底綜合，而不是孤立地顯現於外形底某一部份。反之，全臉堆砌滿了各種的物質，往往會活埋掉表情的筋肉，情緒透露的門被堵，就不得不求助於表情擬態和姿勢了。郎•却乃就是個好例子。拿他演的鐘樓怪人底打鐘人㊟跟勞頓底一比，就明白什麼是詭術底賣弄，什麼是人性的經營，爲什麼他非走模擬表演底路不可，爲什麼勞頓每次都能純眞地，自然地去創造了。

假使能够不用濃重的化裝便可顯示角色底特性，那麼最好還是免用。那怕這套化裝在別人看來是

㊟ 却乃替這角色披上蓬毛獸似的假髮，右眼長個瘤，臃腫的鼻子，凸出的顴骨，闊而方的顎，下頦突出，猙獰的齒，蛇般吐納的舌，背上生長毛——像人獸之間的怪物。

多麼恰當，在你自己總不免要分心的。臉上黏着的油灰，紗布壓加上鬍子，時時要勞你小心照料，牙床間再塞進兩排假牙，又叫你老惦記住怎樣談吐才能口齒清楚，心顧了這一面就忘了戲，化裝之所以能妨礙演員內心創造的運化，大概不外乎這類情形。這種感覺特別是在化裝是臨時設計的時候（如普通習慣是在演出前一兩天）更爲顯明。突然增加了這許多負担，排演時所得的一些舒適和自信，一下子完全丟光了，起碼要隔幾天才找得回來。在初夜，演員也許來不及意識自己的鼻子驟然高聳，便在一次熱情的擁抱中碰在對方底頰上走了樣，也許來不及意識到夾鼻眼鏡會錯住假鼻樑不放，也許來不及意識到說話換氣時，吸進幾根鬍鬚底鬈毛，繞住舌尖上打結……然而一椿椿的都毫不客氣地來了。試問：你還剩多少心緒演戲呢？

假使你認爲非借重這些東西不可，那麼別讓你的惰性折磨你，最好請你在排演時先試驗牠，習慣牠。試想：你剛鑲補過自己的牙齒，也起碼有幾天不習慣，禁不住常常用手指去探摸，或，猛一換上厚棉衣，也會覺得礙手礙脚，施展不靈。何況這些黏貼物絕不會安份，有時候要滑下來，有時候又鑽得你的汗毛孔發癢呢？

服裝也是一樣。初試高跟鞋的小妞不敢邁步，新穿洋裝的朋友手足無措，穿着長裾委地的古裝的公主一轉身便絆住脚，都够叫善心的觀衆爲她（或他）担汗的。可是戲一完，演員換上自己的衣服以後，他又無拘無束了，誰都沒有從娘胎裏帶來衣服和皮鞋，祇要穿慣了就能行無所事。

記得㖿一位心理學家說過，七天可以養成一個習慣。我不是要演員化是七天裝才上台，而是希望能夠變通一下現行的『昨天「彩排」，今天上戲』底規矩，這條不成文的法規似乎已經得到一般人底默認了，在演出者視爲理所當然，在工作者也認爲從不容辯的。演過『服裝戲』❶底朋友們一定會證明：那怕一袖一裾之微，都能影響動作，有時還不能不適應着衣履底式樣而觸發合宜的舉止。待上戲時穿上『服裝』，才發現排好的一套東西全不對勁，祇好指望到台上靠自己的聰明另外安排一套新的了。這種情形在時裝戲裏也會碰到。穿慣洋裝的朋友猛一換上大褂，上台後仍然挺胸凸肚，就沒有劉文淸所要的那種肩垂腰順的洒脫味兒了。

『彩排』一定要提前。不僅要演員熟習他的形體生活，同時也要他熟悉他將在裏面呼吸生長的幻境——那裝置燈光道具所造成的氛圍。

我也曾向朋友建議過：不妨在日常生活中穿角色的服裝（普通的），用角色的道具。我不是叫他去展覽，而是希望他儘量找舒服。當演員不復意識這些東西的約束，行無所事時，牠們才變成他身心有機的一部份。

---

❶ 意即除現行服飾外之中外古今的、某時某地的特定服裝(Costume)。

二 精神的化裝

後台——這夢底作坊——現在正臨到產前的劑痛，每個細胞都在沁着汗。

人人都在出力趕着。偶然有一兩位把穩的朋友，及時化裝好了，燃一枝烟，喝口茶之後，不知是想寧靜自己，還是憐憫別人，便倏然地打開了話匣子，隨口廣播節目了。這沖淡正來得合時，誰都巴望有點什麼替自己鬆口氣，因此反應意外的好。聰明加上詼諧，玩世不恭加上挖苦，這場『豆腐』總吃得人人滿足，其樂陶陶的。

後台，在局外人看來，是更奇幻的。那不是夢與現實底『陰陽界』嗎 如果能探首進來，看看夢裏衆生輪迴底奇蹟，欣賞一下自己傾慕的人兒底本色和才藝，萬一有機會跟他（或她）酬應幾句，是死且瞑目的快事。假使你能跟後台有點瓜葛，那就更妙了。現在你可以到化裝間請他們替你買票子，最好不花錢劃個座。即使客滿了，祇要你們交情够，你可以把他們的化裝椅帶起走，我敢說他們不會怪你的，難道咱們中國人不是最講交情的嗎？

如是種種，整個後台就像個沸水鍋，人還能作什麼呢？

祇有一些初經世面的或生性拘泥的朋友才會沉不住氣。他們好容易抽出身來，躲到佈景後的陰暗角落，不安地踱着，要把自己寧靜下來，想一想戲。

他愈需要寧靜，可是，奇怪，他變得愈敏感，連輕微的聲息都會分他的心。他氣起來，堵住耳，閉着眼，坐下來，心裏大聲提醒自己：『方達生底性格很馴善的……純眞的……他愛陳白露……

……可是她變了……他很難過……不錯，我現在要難過……儘量地難過啊！』

光是難過不能叫他放心，他怕忘詞，走錯地位。『對了，趁早把地位溫一溫吧！』於是他在腦子裏演起戲來了。剛開場的兩三個地位和詞兒，倒想得淸淸楚楚的，愈演到後來愈亂，乃至完全糊塗了。他急得出汗：『糟了！地位全忘了！』他趕忙翻開劇本來查，弄淸楚了再繼續默習，第一場還沒演完，又出老毛病，他不能不懷疑腦子今天是否特別跟他搗蛋。看看來不及了，索性心一橫，把劇本一摔，決定什麼也不管了。但一轉念禁不住又歎下來：『幹嗎跟自己過不去呢？別緊張！着急不頂事的，對付了頭一場再說……現在趕快難過啊！難過啊！』說時慢，那時快，那致命的開場鑼敲了！他又大聲提醒自己：『別緊張！……要拚命的難過！』

奇怪啊！他反覆叮囑自己別緊張，而結果在台上却緊張到萬分。他拚命要自己難過，結果心裏毫不難過，急得他祇好去求救於擠眉縐眼！這是怎麼回事？難道這樣用功反而不好，閒着扯淡却對嗎？

打個比喩！你就明白了：你晚上失眠，翻來覆去地很苦惱，你不斷地勸自己：『快睡吧，明早還有事！』可是牠偏不睡，你發脾氣也沒用。你儘可以別理牠，比方說，你不妨去默唸數目字，或隨意流覽書報，等等，你也許就會在不知不覺中睡去的。緊張也是一樣：你愈注意牠，牠就愈猖獗。你愈

要自己難過，那難過就愈過火。那些閒扯淡的朋友的確比你高明一籌，他們曉得用『吃豆腐』來冲淡那緊張的期待。固然還有別種更好的辦法，但這是最便宜的辦法啊。

你要是擔心到台上會忘詞兒或走錯地位，那末最好在化裝後抽取充分的時間，找一個清靜的地方，聚精匯神地細看一遍劇本。這總比你強迫自己默默習去強記有效。第一，無論你有多好的腦子，你絕不能追憶起排演底全部細節，因爲多次的排演已經將許多細節納入你的下意識的記憶中，祇待你身臨其境時才會觸機記起。其次，萬一你能記憶得絲毫不漏，那你將會依賴記憶來表演，意識地重複牠；第三，假使你記憶得不清楚，你就會敏感地焦慮，引起你創造底心情底混亂。在未渡過這關口前，總是提心吊胆，舉止浮忽的。那怕以後戲熟了，每次演到這兒仍然生怕弄錯，變得非常警覺——自覺。第四，依據着劇本，你的心神會有素不亂地滑入角色底情境中，受牠感染，排遣了緊張而不自覺。

現在讓我們偷空看看那位『台柱』吧。

催場的請大家『馬前』㊀一點，而這位小姐却爲來不及點上眼角底一點芝蘭紅而大發脾氣，好容易完成這絕業時，差點就誤場了。可是我們這位角兒既然不惜花三四小時裝來扮儀容，少不了也該有十幾秒鐘來作精神準備的。她站在上場門，從門縫偷看一眼今晚賣幾成座，故意趁這機會讓台上冷一

㊀『馬前』爲京劇術語，意爲加緊準備上場。

冷，給觀衆一個期待，回眼再把週身上下打量一番：『唔，一切都很好』。於是定定神，把自己振起作來，終於『千呼萬喚始出來』了！好一陣『上場風』啊！不是得天獨厚的，誰能有呢？

像這種十來秒鐘的精神準備，其效果是百倍地超過幾乎底幾小時。反正練熟了，照着做就是，忘了，有提示。嘀咕些什麼呢？要緊的是一出場就抓得住觀衆，聽我的！畢竟是不比平常吧！

然而，失敬得很！職業味的角兒誰都差不多懂這麼一手的，京戲裏的『亮相』比這還地道呢！所謂『上場風』，原來也未可厚非的。適當地安排角色底上場，原是導演底頗傷腦筋的問題，加上演員處理得恰到好處，才有『上場風』。但，這位角兒今天獨出心裁，臨時用『冷場』——說不定有時候又會用『搶場』——來『風』牠一下，自然又當別論了。

『文明戲』裏有一句行話叫『帶戲上場』，這話正好做好的『上場風』底註脚。既然叫『帶戲上場』，意思好像是說，戲在後台就在演着的。後台不是『用武之地』，那麼不免又扯回到心理準備底老問題上來了。

余生也晚，已經接受不到『文明戲』底好的繩規了，不過戲要演得好，無論『文明戲』、話劇、京戲，道理都是一樣。

史坦尼斯拉夫斯基曾經這樣問過：『多數演員在演出之前穿好服裝，化好了裝。所以他們的外貌自然與他們所演的角色相類似。但是他們忘記了最重要的部份，即所謂內心的準備。爲什麼他們對外

貌加以特別的注意呢？爲什麽他們不替自己的內心化好裝，穿上服裝呢？』

也許一般的心理是這樣：外貌人人看得見，不能放鬆一點。內心嗎？我們在排演中已經花了不少功夫準備好了，現在的問題是『拿出來』。要給內心化裝嗎？從何『化』起呢？

我們在這一方面的經驗的確不多，讓我們借重一些名優底經驗來啓發我們吧。

據說，沙爾文尼在奧賽羅上戲底那一天，從清早起就感到亢奮，不大吃得下東西，餐後便獨個兒去靜息，不接見任何賓客。戲是晚上八點鐘上的，他在五點就到場了。跑進化裝間，脫下了外衣，便踱到舞台上，盤桓許久。有人走過，他祇寒暄一兩句就溜開，沈入深思裏，靜靜地站着，然後再回來把自己鎖在化裝間裏，過一會換上化裝衣，又到台上盤桓一陣，他試唸幾句台詞，演習一兩段動作，才回來抹油彩，黏鬍鬚。外貌和內心都開始在變了，他又到台上去，這一回的步調比剛才年青而輕快，木匠在搭佈景，沙爾文尼跟他們攀談幾句。誰知道他心裏怎麽想法呢？瞧他那副英武的風采，威嚴的姿態，凝視着遠方的眼神，說不定他自以爲是對一羣構搭工事的士兵們說話呢。之後他回來，披上奧賽羅底長袍和假髮再出去，之後他又回來束上腰帶和彎劍，之後再披頭巾，最後才算完成全部化裝。看他每一次的上台，似乎不僅是逐步在化裝他的外表，同時也像一點一滴地去準備他的內心，由淺入深地去化裝好這坎坷的性格。

他把形體的和精神的化裝交織在一起去做，每次都得花三四小時才轉變得過來。

我也會見過一些有經驗的演員，在開幕前，會跑到台上佈景裏轉轉，走幾步，坐一下，校正大道具底距離，檢查小道具是否稱手，等等，難得一兩個有個把人會拖著表演對手上來，把昨天戲扣不緊的地方，粗枝大葉地複一複。我在這裏注意到大家最關心的毋寧是那足以影響動作底技術問題（如地位、距離等等）。然而這已經夠珍貴的了。最少他可以預先熟悉「場子」，產生出信心，不致於上台後發現道具擺錯而陷於進退失據，一連劃幾根洋火都不燃而心慌，一步踏垮了台階而拔不出脚來，以致把他辛苦培養的一點情緒都破壞乾淨。

然而，拿這些跟沙爾文尼底內心準備一比，那又顯得如何的卑微不足道啊！試想沙爾文尼演過幾百次奧賽羅，經過十年不斷的鑽研，每次表演前倘且做這樣麻煩的準備工作。他在回憶錄中承認一直待他演這角色至二百次後，他才眞正理解奧賽羅，並領悟如何才演得好。這不值得我們深思嗎？

要求提得太高，也許一下子會把我們嚇跑的，讓我們從最本份的地方入手吧。

我期望演員們有一個安靜的化裝室，那怕微爾也罷，十幾個人共一張桌子也罷，主要是要寧靜！門口要有一位揣得住任何闖入者底守護神！每個演員該有一面鏡子，一把不被侵佔的椅子，一份不致你搶我奪的油彩，這是苛求嗎？

在演出期內，演員別過反常的私生活——至少得跟牠暫別。牠會影響他的體力，情緒和精神狀態，最低限度會叫他的注意集中不起來，如像一位酷嗜「沙蟹」的演員下了台喃喃地說：「不知怎麼

摘的，在台上一閉眼，還是愛斯，老凱，皮蛋』！你能指望他什麼呢？

我有一位朋友，當他演某一角色時，常常把那角色底『味兒』延擴到實生活裏來。比方說他演『欽差大臣』的假欽差的時候，就算他跟你談正經，也還帶幾分玩世不恭的調調兒，真叫你生氣。有時候忽然又變得認眞而嚴肅了，像他新近演的角色那樣。有些人看不慣，說他下了台還在做戲。而我的感覺是，堅實的精神化裝，不像油彩那樣，一揩就下來。感染性強的人往往會如此。也許這正是他藝術上的長處。爲了這，請原諒他的失檢吧——把台上的生活帶下來總比把台下的私生活帶上台去來得壞處少。

別學有辦法的人在開場一刻鐘前到場，請儘可能的早來吧！一切及早安排妥貼，你的身心就多一分鬆弛；多做一分精神準備，你就多一分創造底自信。你覺得沙爾文尼底做法有沒有用？假使你沒有更好的訣竅，就請先的量試驗一點罷。

經過了這種種，終於你的形體和精神都化裝好了，現在你等候着登場。

在你剛才靜坐着想戲的時候，角色底生活底片段在你的眼前時隱時現，你現在不自覺地沈浸在角色底概括的情調裏，你體味到角色底攏統的『味兒』。也許你期望觀衆很快的了解你，便急於想把角色底各方面的特點，一出場就和盤托出，在觀衆中造成擊個的面金面的印象。

這種全面性的把握和體會一直到你登場前的五分鐘都是有益的，但當你離開化裝室到佈景後等待

登場時，請你放開那種概括的，攏統的想法，而要把你的體會引到更單純的，更平易的，更具體的事件上。

除非劇作者要用你的出場來引發一種激動的遭遇，或導演用特殊的手法去處理牠，不然，普通的出場不外是劇情底自然發展中一種順流的際遇，不需要你多使一分氣力。你要是操切於在第一次出場就枚列角色全部的特點，那你就會叫牠在無形中過度負重，而流於膨緊或過火，這是從一些刻意求功的演員的身上所常見到的。

假使你打算在哈姆雷脫底第一次出場便注入他的最深奧的思想，那麼你從唸第一句獨白㊀起，就會用盡全身的氣力了。亨利．歐文演哈姆雷脫第一幕，全部是平淡地帶過的。這好比像要解散一團線團，不能一下子把牠都打開。你得細心地去找那線頭，一縷線頭比整個線球容易對付。角色出場底心理準備也是一樣。

因此，你出場之前，不要想得太多，太遠，祇想到你眼前將要完成的任務就夠了。

你出場一定有個目的，這是劇作者規定好，而在排演中為導演和你所發現的。但，你現在仍舊是在後台，意思是說，你正處在完成着這目的底先行程序中。這種處境往往作者並沒有交代得充份，需

㊀見該劇第一幕二景，時哈姆雷脫新喪父，頗覺沮。

要你用想像去描繪，於是，你現在不能不在自己的想像中經歷着還先行的過程。

你不要臨到上場才揮灑這些圖畫，因爲你當時不得不分心去注意舞台上的進展，以便把握上台的時機。你是顧不過來的。我曾建議在排演時你就得構成角色底內在的線索——內在的視象和潛語，現在試將這視象放映在你的心眼前，並且把牠跟台上的景象銜接在一起，讓你自己去經歷那全部先行的遭遇。你的想像底經驗會感染你，你的『目的』會吸引你。你在這中間活動的結果會產生一種此時此地的情調，而與剛才的籠統的感覺頗有不同。臨到登台前的最後兩三秒鐘，你在心中經歷了全部先行的過程了——祇意識到接着去完成那擺在眼前的具體的『目的』，你順着這自然的程序出場了，帶來了前行的經驗所給你的合適的心情氣調，和合適的聲音動作底節奏。『戲』可能就這樣地被『帶上場』來，不多也不少，祇照着牠本身自然的限度。於是台上的戲就這樣地開展了。

我在上文第五節曾將哈姆雷脫去看奧菲麗亞底未出場前的內在的視覺和聽覺描繪過：他在失眠的清早走過那宮廊庭苑……聽見那晨鐘和雞底早啼……等等，他出場時的合適的心情氣調，和合適的聲音動作底節奏就這樣地被引起的。這些在排演時曾感染過他的東西，現在又駕輕就熟地在激發他的創造的情調了。這些東西跟起初有沒有變化呢？有的。在初排演時，演員對角色底信心不堅，他一定要意識地，不厭其詳地應用這內在的視象和聽覺才能造成自己的幻覺。戲經過一次繼一次的排演，這種內在的經驗便不知不覺地鎔解在情緒底記憶中，變得簡化和潔化了。這種情形正跟我前述的較小

孩緊鏈帶的例子相同，最初他得努力去追憶內在的視象，一絲不苟地去做，等他熟了，祇要他一有此動念，就可以不假思索去做了，這又像學狐步舞的人，起初要注意地去分辨音樂底節拍，一板一眼地去跳，後來祇要一聽見音樂，就不自覺地「足之蹈之」了。演員底內在經驗底簡化與深化也跟這差不多。當演員熟悉了角色，他就不必像當初那樣拘泥地去遵循那線索，祇要他在出場時有此動念，那全部先行的經驗就會綜合起來感染他，他會直覺地去完成那規定的任務。

演員底創造底心力不應該到此就停止，因為老依憑着舊的經驗很容易麻痺的；演員每次上台不過是依樣葫蘆，他的心停止感應了，祇是熟練地在角色底表面上飄過，這就造成了我們慣見的「戲演油了」的現象。假使他希望自己的戲愈演愈精采，那麼他應該在那既得的經驗外，不斷物色新的合用的資料（視覺與聽覺的因素）投入那情緒記憶中去刷清牠。這些新的因素刺激了他，重新喚醒並豐富了他的體驗過程，於是他每次的表演都充滿清新的氣息。

三 演員與觀眾

觀眾現在在等候你了。她是如此的純良天真，卻又如此的任性善變。她有時恫嚇你，有時諂媚你，讓你在掌上玩弄她，一點也不生氣。但有時卻虐待你，一手把你推開，像拂掠身上的 埃一樣。觀眾最是厭舊迎新：她上前天跟蕭滑的范倫鐵諾有過一段舊情，隔天就喜歡約翰．吉爾勃底感傷味；昨天

剛讚美過約翰•巴里穆底「側影」底黃金線，今早上却欣賞克拉克•吉勃爾底長滿疙瘩的臉；下午正迷醉於封爾斯•飽寶底催眠的聲音和眼神，而今晚却追求那蓬首亂髮的毛頭小子范•强生㊀去了。

觀衆對劇作家和導演雖嫌冷淡，却比對演員厚情。但，想想輪到她喜愛你時，她又怎樣地狂熱啊！她那種喜怒無常，朝三暮四的脾氣眞叫你受不了。不是寃家不聚頭，你對她又怕又愛。假使演員能夠像詩人作家那樣，將生命注入作品後，遠遠地站開，笑罵由她去吧，那該多好！

古來的詩人墨客祇求得一知音之士，就滿足了。南國社底劇運，說實話，也是從一個觀衆幹起來的•㊁，在一年之後，觀衆增加到六個人㊂，當時祇問對藝術和理想是否忠實，觀衆底有無似乎無關

㊀ 自范倫鐵諾以下的五個人，依次爲美國影迷近二十年來最崇拜的明星，自美國參戰後，觀衆一反從來喜愛他們的口味，而選擇以飾演水手士兵的范•强生爲崇拜對象。

㊁ 一九二八年田漢先生在上海藝術大學舉辦「魚龍會」底第三天晚上，祇到了一個觀衆。是一個廚子，當他收拾殘餐時發現桌上有一張老爺不要了的戲票，他便檢起來看戲。戲並沒有因一個觀衆而延遲開幕。演的是父歸，演員沒有懈怠，演得如此純眞，乃致觀衆跟着演員一起哭了。這時眞的廚子發現自己哭得太孤單而過度，反而難爲情起來。到幕閉時便悄悄地溜掉。

㊂ 一九二九年在南國藝術學院內試演湖上的悲劇的初夜，祇到了六個觀衆，我記得歐陽予倩先生亦在內。

失望時，然而當觀衆離去時：當唯一的觀衆走了，演員就沒有法子演下去！

㊀感謝拓荒者底努力，現在我們已經超越過「沒有觀衆」底窘境了。那怕少，不會一個也沒有。當那底好壞固然能夠影響一些人的情緒，但對於有信心的演員却沒有多大關係的。觀衆似乎是局外人，對於你創造的事業沒有直接關係。你會像人之與空氣一樣，自然慣了，不復意識到牠的存在。假使你有機會參加電影工作，第一次在攝影機前表演時，你將會體味到像陡然地掉在冰窖裏，圍繞着你的不復是與你息息相通的觀衆，你會感到突然失掉了他們的支援，而鼓不起創造底興念來。

觀衆——或聽衆——確是詭異的存在。蕭邦㊀有一次跟李沙脫㊁談及了她：「我上台演奏時，千百位聽衆底呼吸窒息住我，輪到你在台上演奏，你的呼吸窒息住千百聽衆！」那都是十八世紀巴黎底聽衆，為什麼對待這兩位優秀的藝術家這樣的不公允呢？聽衆愈多，李沙脫彈得愈美妙，而蕭邦却要避開熱鬧，躲藏自己家裏。最好是晚上，點起臘燭，對着二三知己，愈是孤寂，愈能奏得出他的深邃的心曲。

這種情形並不特殊。就在我們排戲時，有些演員也經不起陌生人看，排排就「拿不出來」了；有

㊀ 蕭邦(Chopin)十九世紀波蘭作曲家與鋼琴演奏家

㊁ 李沙脫(Liszt)同時代的法國作曲家與鋼琴演奏家。

的是，看的人愈多愈來勁。這也正如有些作家要躲開人纔嘔得出幾個字，而另一些是慣於在茶館咖啡座底衆目睽睽之下覓取靈感的。

你在排演時可以躲開觀衆，但終究你要跟她共處的，並且她一定會在你創造底過程中強制你接受她的影響。剛一開幕，她一定裝正經，冷淡而世故地望着你，喜怒都不肯輕易形於色，似乎要迫你就範。這的確是一種威脅。假使你是新手，你會『上場昏』；假使你有漂亮的本錢，你就趕快獻媚；假使你有噱頭，你急於要賣弄；假使你有詭術（公式的或形式的），你就忙着使出來；假使你有靈魂，你就自然要向她透露。這樣你們嘈嘈地解除了她的矜持，她才慢慢對你們的角色發生興趣，恢復了她的頑皮的本色。於是她開始跟你們一起哭笑，有時又站在局外為你們喝采或叫噓。你們一方面受她的鼓勵，一方面受她挑剔，才完成這獵局。

史氏說：『一個坐滿了觀衆的劇場對於我們是一個出色的擴音盤。因為我們在台上發生真情感底每一瞬間都有反應。數千股同情和懽愉底無形的洪流衝回我們身上來。一大堆觀衆可能壓迫並威嚇一個演員，但也能激發他的真實的創造力，在傳達情緒底熱力時，使他自己對他的工作發生信心。』（見演員自我修養第十四章）

演員與觀衆之間的活生生的交流是可珍的。演員對觀衆底輸將，能實現『我作施給你的更多，我所有的也更多。』——就憑了這個，演員得到自信，引發靈感，有時須以昇騰到很高的創造境界。這份

便宜是詩人作家所無法分享的。不過也有例外的，像瑪雅可夫斯基㊁說過他有這種經驗：在俄國革命時，有一次他在莫斯科蘇維埃大廈底露台上當着萬千群衆朗誦自己的詩篇的時候，他承認，他的靈感是如此奔騰澎湃，叫他終身還不到第二次。這自然是群衆共鳴的洪流冲擊詩人底心時所引起的情緒底高潮。

演員並不是把排演底成果搬上台就完事。不！一直到出台門之前，他所做的都祇是創作上底準備工作。他的最豐饒的創造要待他接觸觀衆時才開始的。觀衆底反應不斷地提供他種種暗示，不斷激勵他去作合適的試探，使他不斷地校正並豐富他的表演。沙爾文尼演的奧賽羅並沒有在長期的研究與排演中完成，直到演過兩百次之後，才領悟其眞義。你能抹煞麼，觀衆底直覺也許啓迪過他？你能抹煞麼，由於觀衆底鼓舞，終於把他推進平素可望而不可即的角色底巔峯？

憑什麼觀衆能啓迪演員？憑什麼對這專業研究有素的行家有時不能不借重這些外行呢？

要解答這問題就不得不從觀衆看戲的心理活動研究起，看看觀衆在演員創造中演着個什麼角色？

史氏說：「我們既已經把觀衆集合到劇場來，我們就得使觀衆『忘記了』他們是在劇場。我們

㊀ 朱麗葉對羅米歐定情時所言，見該劇二幕二場。

㊁ 瑪雅可夫斯基（A. V. Mayakovsky），蘇俄革命詩人。

要使觀衆注神於我們身上，注神於我們的舞台面，注神於我們的紛爭中，注神於現在舞台上的情境中。」他要使觀衆「做角色們的話底見證人。他是他們的情感交流中的一個靜默的角色，而爲他們的經驗所激動。」

換言之，演員通過了體驗去創造，觀衆也是通過體驗去欣賞的，特別是，觀衆是透過演員底體驗，去體驗的——他分享這體驗。

但，對史氏底意見必需加以補充的是，觀衆不僅分享這體驗，同時必然運主觀的經驗去完成自己的體驗。我們試引用劉蘅斯坦底話來解說：「觀客（在欣賞一件作品時）是被引進一種創造的行動中，她的個性並不是屈從於作者底個性，而是跟着與作者底意向相滲透的過程展放出來，正如偉大演員底個性在創造一個古典的舞台形象時之與偉大的劇作者底個性相滲透一樣。事實上，每一個觀客受作者所提供的表象底引導，帶她去了解和體驗作者底主題的時候，她是適應着自己的個性，照自己的方法，根據自己的經驗——透過自己的幻想底鑽竅，透過自己的關係底經緯等等之一切爲她的性格，習慣和社會屬性底前提所決定的東西——去創造用一個意象的，這一個意象與作者所設計和創造的相同，但她同時也是觀衆自身創造的。」（見文字與意象"Word and Image"）

觀衆，一方面被引入台上的表象之中，而事實上仍是站在表象之外的，觀衆分享角色經驗時便「忘記」在劇場裏，觀衆自己的經驗被引發時，便「記得」是在劇場。「忘記」自己在劇場中時，聽衆

就與劇中的主人翁發生同感，她會哭，她會笑。「記得」她在劇場中時，觀衆會對演員喝采。」（見柴哈瓦著論幻想的現實主義）

這是觀衆看戲時兩種矛盾心理底辯證的統一。

因此，觀衆在演員底創造中不是一個靜默的角色。也許因爲格於劇場的習慣，她不便發言打岔，表示她的觀感罷了。她儘可能的用屏息，唏噓，流淚，嗟嘆，驚叫，喝采，輕笑，哄堂嚎叫，倒采等最直接而原始的聲音來透露自己的意見。這些反應是如此直率而強烈，使演員不假思索就能領悟其中的千言萬語，直覺地把他納入自己創造底運化中，從而演員底每一次的體驗或多或少地不同，或深或淺地溶入自己的精神領域，或多或少地變更形體底表現。

「一齣戲底每次演出是不同的，這是週知的事實，其所以不同實由於觀衆底構成份子不同所致。自來有一大堆名優底故事，談及他們如何在不同的時間選爲觀衆底活生生的反應所促使去替自己的角色發現新的小動作，或者捨棄他們一向使用的小動作。」（見普多夫金著電影演員論第六章）這種例子就在近代名優吉爾古特(John Gielgud)底表演札記中找到㊀：

㊀ 關於吉爾古特所演的哈姆雷脫，Rosamond Gieden曾著專書"John Gielguds Hamlet"記述吉氏的一切表演細節。

「我演的哈姆雷脫看見鬼魂的一個小動作是先看見何瑞修底面部表情變了㊀，我才慢慢地掉過頭來釘着牠看，之後才說『仁慈的天使保護我們……』的話，我不知道這個小動作是我自己發明的或者學人家的；我祇知道在倫敦演時牠顯得非常的好。臨到去紐約演時，我不知爲什麼，總不能把牠演得叫觀衆相信。』」結果他有時祇把這小動作輕輕帶過，有時乾脆去掉。

觀衆不僅在你處理細節表示意見，愈是在你表現深邃的情緒和思想時，愈是不放鬆。她分享你的體驗，同時又敏銳地去衡量牠。你的體驗包含着許多不自覺的流露，觀衆憑直覺立即認出牠的價值來，當機立斷地發生如此的或如彼的反應。有時你自以爲感應頗深，而觀衆席那却傳出嗡嗡不耐的低吟，這中間一定有什麼地方不恰當，提醒你去改善。有時候你不經意地帶來了一些新的因素，却贏得意外的賞識，使你認識了一向忽略的要點，提醒你該進一步去研究牠。由於這些點滴的積壘，也許有一天你會突然悟領到那全局底關鍵，靈魂底竅穴。也許你會把握到一向捉摸不住的『形象底基調』，也許你可以發現模糊不淸的『最高目的』以至於劇本底眞實的主題。從此一切都改觀了，一切都對了！史氏提到他有過這種經驗：

何瑞修是哈姆雷脫底契友，哈正對何說話時鬼魂便悄悄上場，何先看見，故驚巴，說：「看，殿下，他來了！」哈才轉臉看見鬼，見鬼驚[illegible]一幕[illegible]。

『在哥爾頓尼底女店主㊀裏，我們先是用「我想做一個婦女厭惡者」作為劇本底最高目的，我們卻找不出劇本底幽默和動作，雖然我們犯了錯誤。後來我發現劇中主人翁心裏實在想女人，卻希望人家把他看作婦女厭惡者，我便把「最高目的」改為「我要偷偷摸摸地去求愛」，於是這個劇本馬上就獲得生命。這個題目對我自己是合適的，卻不盡適用於全劇。經過長期工作之後，我們才明白所謂「女店主」者實在是指「我們生活底女主人」，換言之，就是「女人」。這樣劇本全部內在的精義才明顯。在演出之前，我們對於這一種主題常常不下定論。有時候觀眾會幫助我們明瞭牠的真義。』（見演員自我修養第十五章）。

觀眾頗像一面擴大鏡，把你的一切有意的或無意的，明顯的或隱約的表現放大起來，甄別出合於客觀真實的東西，喚醒你去直覺牠，並推動你去接近牠。

但，要提請注意的是，觀眾並不是抽象的一羣，她來自不同的社會層，有不同的文化水準和思想方向，因此觀眾對於演員創作上底好或壞的影響，要取決於她所屬的社會層底本質。簡言之，進步的社會層推動表演藝術走向現實主義，而保守的社會層誘導表演走向形式主義。例如在法國大革命時代，新的觀眾不僅要求新的劇本內容，而且也要求用現實作風的表演去代替當時法國古典劇底浮誇造

㊀ 史氏在該劇中担任卡伐雷．第．里柏夫，即所謂「婦女厭惡者」一角。）

作的表演，名優泰爾瑪㈢就完成這歷史性的改革。又如革命後的戰鬥觀衆，不僅促進莫斯科藝術劇場底思想上的轉向㈣，而且也幫助史氏揚棄他的「體系」中的象徵主義的殘餘影響㈤，達到新寫實主義的大路。

忠實的表演藝術家底造詣是需要進步的觀衆來哺養的。

現在我又從另一個角度來考察觀衆看戲時的另一種心理活動，這一種心理活動是爲演員底另一型的表演所引起的。

有些職業味的演員知道怎樣借觀衆底手來指點他去『抓效果』。這是怎樣發生的呢？

職業味的演員採用刻版法或美觀的形式去處理角色，爲的是『抓效果』。憑經驗，他們知道那幾場戲，那幾段詞，那幾節動作是可以『得彩』的，這些地方早已下過功夫了，自然是拿得穩的，不必

㈢ 泰爾瑪爲法國革命中的演員鬥士。爲着主演革命劇而與當時保守派演員作持久的鬥爭。他作過許多新的表演藝術上的嘗試。終於奠定了法國表演底新體系。

㈣ 直至一九二七年藝術劇場始演反映新俄生活的劇本《鐵甲車》。

㈤ 藝術劇場自一九〇四——〇八年間，上演很多象徵主義的劇本，表演的作風趨向空靈的探索，否定形體的表現，請參看第三章第三節關於『人生底戲劇』底介紹。

多費心。至於其餘的地方呢？先求其平穩地帶過，等『台上見』之後，自然會有辦法。彩排或試演的初夜，是他試命運底關口，戲最初跟觀衆接觸，誰都有一種新鮮的感覺。他就靠這種感覺，不慌不忙地照預排演大概的樣子，臨時加上許多即興的東西，一方面時時刻刻注意觀衆底反應。他可能流露出一些偶機而發，應運而生的玩意，這些東西本質上是好的，觀衆馬上對牠發生反應了。他立刻覺悟到自已：『好，記住！』有一兩段戲先就知道準有效果的，但還不大清楚在什麼地方『出』到頂點，經過觀衆一指點，他明白了：『好，記住！』有時候看見對手收到一個可羨的效果，而他顯然有機可乘時，又『好，記住！』謝謝看官！他全明白了。

他下了台，把『記住』的地方仔細捉摸，加些戲法進去，試兩番，果然變得有聲有色，不同凡響了。第二晚施展出來，務必使效果『出』得淋漓盡緻，彩上加彩而後已。

在初夜他自然流露出來的東西，到第二晚便用人工的方法偽造出來，並且賣勁地強調牠。他曉得靈感是容易逃跑的，非這樣掌握不住。他收攬了這些財寶之後，從此不復計較什麼心理活動了，祇是專心一意想辦法把牠們儘量地彫鑿得更悅目賞心。

這種表演能引起觀衆怎麼樣的一種心理活動呢？

當觀衆在第一晚看戲的時候，牠發現這些東西是在表演底自然而有機的『流動』中流露出來的，不多也不少，有鮮明的色彩和新鮮的氣息，她分享着這種美妙的經驗，不自覺地發出讚美來。可是第

二晚就不同了：這段表演的確比昨晚更悅目，更刺激，可是裏面多了許多牽強附會的東西，又少了一些自然有機的東西。怎麼回事呢？——她更注意演員底神態。哦，她明白了，現在演員在向台下賣戲法，她也樂得從自己的體驗中跳出來，看看演員底手法是否靈巧。唔，玩意兒還不錯，叫聲『好』吧！

這樣演員就把觀衆從體驗中提出來，把她的注意從內容底本質拉到技術底賣弄上，觀衆愈對他喊『好』，他賣弄得愈起勁，也就一步緊一步地踏進形式主義和公式主義的坑裏了。

演員愈將觀衆引向自己的更純眞的體驗，觀衆底反應愈鼓勵演員往更高的創造境界去。演員愈用詭術刺激觀衆，觀衆底反應愈推動演員走向造作和浮誇。

哪一個演員不渴望掌聲？但，能有幾人辨別得出掌聲底複雜的含義？別爲掌聲衝昏了頭腦，衝昏了你的藝術家底良知吧。祇有你自己最清楚觀衆爲什麼鼓掌，祇有你的良知能辨別哪些是對你有益的鼓掌。

據說色頓氏夫人●演馬克白時，觀衆中有人感動得暈厥，完場後劇院的人似乎在悲苦中死去，一分鐘後才醒過來，記起了拭淚……鼓掌。莫斯科藝術劇場獻演櫻桃園的初夜，閉幕後觀衆席中鴉雀

● 色頓氏夫人爲十八世紀英國悲劇之后。

無聲，後台的人以爲是慘敗定了，突然前台爆出雷般的掌聲與歡呼，讓演員感奮得落淚、接吻。

這些觀衆沈湎在自已的深刻的體驗中，好容易才掙扎起來，表示感激。是演員底體驗引發觀衆底體驗。她從體驗底深處所發出的眞哭眞笑才能啓迪你，豐富你——你們相互牽引到人性底深處，去創造心靈底奇蹟。

四　辨證的創造

戲『上』了！謝天謝地，天塌也不怕了！管你戲生戲熟，能『上』了，就能下來！

說老實話，咱們許多戲都是『演』熟的，不是『排』熟的。咱們有的是『台上見』的本事。我們的老資格的觀衆也不像洋人那樣愛趕『獻演初夜』底熱鬧，爲的怕戲亂。第三四場正好，戲熟了。第五六場以後不保險，怕『油』了。第十場以後，也許『瘟了』，加上熟能生巧，說不定你在正戲之外，還可以領略到一些餘興——比如某君唸完一段悲苦台詞後，馬上轉過身來向表演對手裝個怪相，非逗笑她不可，等等。

記得地位，不忘詞——一切都定規了。『戲』本來就是這麼回事，天天老套怪膩人的，騰出一份心情來鬆散鬆散，有什麼了不起呢？

外國名優可不像咱們那麼死板，有一次沙爾文居演奧賽羅，除了對狄絲底蒙娜說：『我自殺再死

在你的吻上」㊀垂頭死去之後，却一面對着那角色的女優薇奧拉•亞連（Viola Allen）悄悄地說：「親愛的，這場戲是本季底第一百〇三場，也是最後一場了！」像這麼一位大師在戲裏苦到自殺時還調侃，你有什麼說的？

演戲就難在一心二用，沒有十年廿載的功夫你是辦不了家的。我們可以叫觀衆難過得要死，而心裏却暗笑他們傻；心裏愈是得意，便愈有辦法叫他們難過。這叫本事。不信你去請教請教名家，美國導演老前輩白拉斯哥（David Belasco）就說過：「如果說個個演員表演時必須實在感應着他們所表現的一切——自然要假定他是在表現着任何一種有關生命的、活生生的情緒底經驗——這簡直是瞎說。在表演時，照事物底眞實性講，從不能有隨便什麼眞的情感。……完全的自治，自主、和維持平衡，在演劇底成功上，比隨便哪兒都更爲必要，並且，在敏感性當道的地方，成功也不會來的。」演員一敏感，就會受情緒感染，失掉了自主。美國心理學家威廉•詹姆斯（William James）㊁收集了許多男女名優底自白，發現一部份人表演情緒時可以無動於中，而一部份人却必須「動於中」才能「形於外」。

㊀ 見該劇五幕二場結尾。

㊁ 見詹姆士著心理學原理第二十五章「論情緒」。

哥格蘭與亨利•歐文就這樣地各執一詞，打了一場熱鬧的官司。沙爾文尼像和事佬似的說：『一個演員在舞台上生活，哭和笑，同時他在旁觀着自己的淚和笑。』㊀：他的意思是既要熱情，也要冷靜。話是不錯，可是有點模稜兩可。問題一直鬧到二十世紀初年還沒有澄清，於是名批評家馬修士（Brander Matthews）索性邀請當代名優，聚首一堂，談談『要感動觀衆，演員是否眞流淚？』到場的有沙爾文尼，愛文•布夫，霞飛遜，摩得絲茄，坎杜爾諸位。㊁：馬修士先請沙爾文尼解答這問題，沙氏以爲：無論演員流不流眼淚，他必須把自己推進表演底當時底特殊的情調之中。第二問到布夫，他沈思，沒有還答。霞飛遜被請提前發言，他以爲演員給觀衆底印象，自己是很難把得穩的㊂：結論在坎杜爾底話裏找到。

㊀ 沙爾文尼這個意見發表於一八九一年，正當這場官司鬧得最熱的時候。

㊁ 布夫(Edwin Booth)，爲當時美國最偉大的悲劇演員。霞飛遜 (Joseph Jefferson) 爲當時美國最偉大的喜劇演員。摩爵絲茄(Modjeska)爲波蘭女優，馳名於美。坎杜爾 (Madge Kendal) 爲英國女優。

㊂ 霞飛遜舉他自己演的 Rip Van Winkle 來做例子，有時他自以爲演得好極了，却在第二天聽見不好的批評。有時他以爲演得糟透了，隔天却有人當面恭維他。

補白幾句：坎杜爾回來在倫敦聖・詹姆士劇場演鄉紳㊀一劇，每晚演到同一個地方——當她說：「燒掉了的情書冒不出熱力來」這話時，眼淚一定流下來。當代美國名優和劇作家波色可爾脫（Dion Boucicault）不大相信，一連去看了許多次，才證實了。於時請她去美國獻藝。

她的話是借拜倫(Lord Byron)底詩來點題的：

「儘管有冷眼旁觀的精靈，

想感動別人的人們，自己一定要感動。」

她接着說：「在這一種關係中㊁，我請大家注意這一事實：Art㊂這個字是寫在Heart（心）字底後面的。據我看來，演員要感動觀衆，非同時賦有『心』和『技藝』不可。假使單用這個字底後半截(技藝)，演員未免太冷靜而古典味。假使他單用自己的『心』，而不受『技藝』所約制，那麼他就會太衝動，太匆促。要把整個字用得很恰當，在人底心的衝動裏放進技藝去，演員便可以拖着世界跟他跑。」

㊀『鄉紳』(Squire)爲英國作家平內羅(Pinero)所著。

㊁此處是指情感與冷靜的關係。

㊂此字原爲『藝術』。在此應作『技藝』解。

坎杜爾講完這段話，霞飛邏跳起來擁抱她，說：『我想完全說對了！』沙爾文尼與蕾得用意大利的重音對她說：『我愛你！』大家在激情中接受這結論。

自十八世紀以來，許多表演大師們提及演員創造工作底二元時，都費盡了唇舌。泰爾瑪說一是激感，一是智力；歐文說一是體驗，一是旁觀；沙爾文尼說一是熱情，一是冷眼；哥格蘭說一是第一自我，一是第二自我；霞飛邏說一是心，一是腦；史氏說，一是下意識，一是意識；有人說一是忘我，一是自覺；別的人說一是感性，一是理性；但歸根到底，這一切的一切都不外是演員與角色這兩個對立體所孃變的問題。坎杜爾的幾句慧語之所以可貴，在她指出這二元怎麼樣統一起來才合式！就是『在心底衝動裏放進技藝。』

因為演員一方面是他自己，一方面過着角色底生活，所以才有時候是自覺的，冷眼旁觀的，有時候又是忘我的，體驗而熱情的。『他要憑理性作指標，靠感性來發動，用腦來開放心，通過意識去達到下意識，這樣就相反相乘了。』

我們經過不太精密的考察，發現在演員登台表演時，這種相反相乘的作用大致表現於三種不同的情況。

第一種情況是，意識引導下意識；第二種情況是，下意識為意識所調節；第三種情況是，意識增強下意識底運化。

現在先看看第一種情況。

演員在最初登台的一個相當時間內，都是自覺的。在後台候場時，他要自覺地運用想像去描繪出上場前的經歷，用內在的視象或潛語來感染自己。同時他要自覺地注神於上場後的『目的』，培養起合適的氣調。一出場他會自覺地接受台上底人（角色底性質），事（情境遭遇），物（裝置效果等等）底規定的刺激，這纔漸漸地觸發了他在排演時所積壘的情緒記憶，按照角色底需要去行事。

『演員要能夠在出場後的一秒鐘底五百分之一剎那，把頭腦冷靜下來，認淸當前的目的，隨後在一秒，五秒或十秒底五百分之一的第二剎那把自己熱烈地投入劇情所需要的動作中，他就取得演技底完全的技巧了。』（見依薩士底演技底基礎）

演員就這樣逐漸用腦開放心，然而事實上這中間還有波折，特別是剛出場時。無論演員對於當前的舞台多麼熟悉，每場底觀衆和劇場底氣氛總有點兩樣。他一開頭還把不穩聲音和動作底度數，需要像一個歌唱家定音似的意識地去調節牠們，或者稍爲加强，或者稍爲減弱。現在他找到那準確的調子了，他的心力開始從形體上解放出來，逐漸集中於內部。

起先，他明知舞台進行着的一切都是假的，他的情緒記憶逐漸凝聚攏來才造成一種幻覺。他徘徊於實感與幻覺之間，半眞半假地完成着規定的任務。

心理與形體漸漸扣緊了。這種心理經驗一定要從形體洩露出來纔算完成，纔感到滿足；同時，每

種形體表現不僅是體現了當前的心理，並且還激勵心理向前發展。這樣內心的線索與形體的線索並行地交織起來，逐漸培養起一種逼真的情感。

演員意識着台上的活動進行得很和諧，又感到自己很自然地融會到牠裏面，便對牠發生信心和真實感。演員愈是相信台上生活底真實，也就愈迫近角色。他正如一個提琴家爲自己的演奏所陶醉一樣，他在體驗着一種自己創造的情緒，這種經驗可能跟人生實際的經驗一樣地强烈，於是，一種純真的情緒在不知不覺中佔有他了。這就進入了所謂『忘我』的境界。這時候演員用自己的心腦手足爲角色做事，既不感到拘束，又能恰到好處，所謂『從心所欲而不逾矩』。當時做了些什麼，事後再也想不起來了。

我個人也有過類似的經驗。記得我在演迷途的羔羊的老流浪漢臨死的場面，導演蔡楚生先生把我引進一種合式而眞實的氣氛裏面，使我逐漸感染脫力失神的味道，我的意識似乎受了催眠——模糊而虛渺。開拍後我依稀記得我漸漸聽不見『開麥拉』底轆轆聲——……漸漸不復意識牠的存在。我不知道我做了什麼，似乎有一股渙解的感受從下肢爬上來，我突然摔倒——死了。（一點痛楚都沒有，事後好久才發現肋骨裏隱隱作痛，一撳便痛得叫起來，貼了好久的狗皮膏藥。）一直到影片放映出來，我才察覺出在大體規定的東西之外，我又帶來了許多說不明白的表情和動作底細節——這些東西都不是預期或設計的。我相信許多朋友在台上也有過同樣的經驗：有一天他會感到演劇特別舒服，

很愉快，自己也不知道是怎麽樣演過來的。有人把他的表情細節講給他聽時，他反而會驚異起來：

『哦？眞有這樣的事？』

史氏說：「雖說完全的忘我——不懷疑台上發生情形之信心——這樣的一種情形是可能的，但是很少遇到。當一個演員沉湎於『下意識的境界』時，我們知道那種瞬間有時候長，有時候短。不過在其餘的時間中。那純眞就爲逼眞所代替，信心就爲或然性所代替了。」（見演員自我修養十六章）。

演員長期間沉湎於下意識中（譬如說演完一幕戲），固然不可能，而且也有害的。別驚訝這句話。因爲演員長時間跟着激情浮沉，他的意識便愈模糊，當他完成當前的任務以後，他仍舊可能彌留在情緒底自然狀態中而不能自拔，不能及時想到去完成以次的任務。等到他的意識略爲冒起來，才指點自己該按照劇情底新的契機去行事。這種自覺底恢復叫他察覺出情緒或思想底動向，從這一『目的』潛然地移轉到另一個，跟着『心理的線索』底方向走。那怕這種自覺不過祇出現五百分之一秒，是要牠作爲情緒活動底指路標的。沒有牠，演員可能迷失。就在這自覺底一剎那間，演員的眞實感動搖了，台上的一切坦露出本相。但祇要他仍舊不失掉那幻覺，他一時絕不致於跳出培養至今的情調之外，這些變化在旁人是不易察覺的。演員要趁勢去培養新的信心，承接着以前的端倪去發揚廣大。直至他接觸新的遭遇，自覺又一次起來參預牠的向前發展。

這種情形祇有在舞台上一切活動（演員間的聯體表演，以及舞台技術底協作）進行得非常和諧時，

才有可能。要是有一種因素出了破綻，演員底自覺便被激起，假使不能及時補救，隨着連他的幻覺都會被瓦解了。演員愈是不相信舞台上的生活，便愈要依賴自覺去應付。碰到了這種別扭，他在這一晚上很難再到達以前的境界了。

演員出台前做過充分的精神準備，出台後又參預着合諧的活動，他的意識纔可能引發下意識。這是第一種情形。

第二種情況——下意識為意識所調節——又是怎麼樣發生的呢？

情緒可能有過失的。當牠奔放時，牠是主動而恣意的。演員往往在一陣痙攣中失去了控制，做着不由自主的事。一些純真而敏感的新手特別迷信着激情。祇要能哭，愈多似乎就愈好。對眼淚鼻涕無法收拾時，戲也無法收拾了，不管他下台後是否仍暗中以此沾沾自喜。有經驗的演員一方面在哭笑，同時也在衡量那哭笑。達到必要的程度，意識就會自動地替情緒作釜底抽薪，沒有不够，沒有不及。情緒自然而然地轉折到規定的方向去，不留下一絲強制的痕跡。

薩爾瑪自認，他在台上深深地感動的時候，他的聲音開始變化，同時發現自己用一種閃現的注意去窺看這種變化，忽然感到一陣痙攣的顫抖，真的眼淚落下來了。他跟普通一般演員不同的地方，就在於他的在至深的體驗中閃現的意識。牠沒有破壞體驗，反而使激情更合於要求。

史氏說：「假定一個演員在台上有一套完全無缺的才能，他的情調也非常完全，他可以解剖情調

上的各種構成部份而不致越出角色之外。起初牠們活動得很正常，減輕彼此的運化。突然出了一點小毛病，於是演員馬上去檢查，看看什麼地方離了正軌。他找出那錯誤，改正了牠。就在這過程中，他可以毫不費力地演他的角色，甚至那時候他還在觀察着自己。』（見演員自我修養第十四章）史氏這番話正好從理論上說明了泰爾瑪底實踐。

表演底情調失調的毛病和演技本身一樣地古老了。幾百年前沙翁就告誡過演員：

『愈是在情感底急流，

暴風或旋風底中間，

愈要節制得平和。

這纔能够免掉了火氣。』㈠

在情感底急流中節制平和的是那及時閃現的意識。祇要有一絲的動念，暴風就會溫和，狂濤就會馴服。下意識的活動就這樣地爲意識所範圍了——這是第二種情形。

第三種情形——意識增强下意識底深化——又是怎麼回事呢？

每一次意識閃現的刹那，也就是演員恢復自覺，去攝吸新資料去激發的創造底電力底刹那。演員

㈠ 見哈姆雷脫第三幕第二場。

初是根據排演時所造成的（為觀衆和習語所轉化的）情緒記憶去表演的。當他表演入神時，每一次浮現的自覺可能替他擷取片段的新鮮的資料，去滲入原來的情緒記憶中，使牠發生新的意義。誰都不能辨料這種觸機而得的新東西是從哪裏來的。牠可能來自表演對手底生動的刺激，可能來自演出底協調的氣氛，可能來自觀衆底恰當的共鳴，可能來自生活中偶得的新經驗和印象，可能來自角色研究底細心得，等等。他一感受着這些新的因素，便迅速地與舊的經驗組合起來，激發起新的感覺，情感，想像，意境等，去應對當前的任務。他所完成的『目的』仍然跟昨晚一樣，可是這個過程的變化就頗有差別了。每次演出之所以不同，其導因就在這裏。

這種情形也祇有在演員培養出完善的創造情調後纔會遇見。當演員老惦記着這個部位怎麼走，那句話怎麼唸，他是永不能接近牠的。演員底體驗愈純真，就愈跟舞台生活底每一種生機息息相通，愈能敏感地吸納這種外來的生機來增强創造底電力，加倍地放射出生命來。那怕戲演了一千次，他都會帶回初夜般的新鮮——雖然每一場並不是同等的優美。

這是第三種情形。

在表演底創造過程中，先是用意識的方法去引導下意識，其次意識是作為下意識底定向器或調節器而出現，再次，意識動員起演員主觀的創造力。意識與下意識之間可能有其他更精緻的關係，而我祇能就我學力和經驗之所及寫出這些。

在意識與下意識之間並不用一條明確的界線，牠們是互相銜頸，互相支持，互相刺激而增強起來。祇有這些活動和諧協作時，我們纔能自然地自由地創造。我在第三章第一節所寫的關於理性與感性底看法，也同樣可以用來解釋牠們。

這裏所談的表演心理活動多半是限於「體驗的表演」底範圍內的。「再現的表演」和「機械的表演」差不多完全倚重意識和理性，「業餘的過火表演」又委身於盲目的衝動，（有時本色體驗也不能如此），和這兒企圖說明的「通過意識去達到下意識」的原則，顯有不同。

戲演的初夜過去了，我們且隔一個月再來看戲罷。戲可能一天比一天精采，也可能一天比一天減色。比較起來，後一種情形倒比前一種更爲慣見。

我們往往把「戲熟了」看作定局，一切都到這裏爲止。有些導演照例把戲移交舞台監督，一切如法泡製就是。好的難於再好，歹的儘量可歹，「油了」「薄了」都來了，能夠老老實實演下去就算不錯。

但，我確也看見過少數朋友們演了許多場後仍不肯「定局」的，他們始終抱着初夜般的真摯，在不斷的演出中求進步。

不錯，每次演出，單獨來看，是一次新的演出——新的創造，所以表演才顯得新鮮；每次演出，合起來看，是不斷的演出——不斷的創造，所以表演才有進步。

粗粗一想，似乎覺得演員祇要誠懇地去演，新鮮和進步都可以俱收並得的。然而事實上這中間還有點波折。

表演怎麽樣纔會一天天進步呢？

歐文說：『演員底心靈應該有兩重意義；一方面讓全部情緒適應着時機而充分發揮，一方面自己始終不懈地注意他的方法上底每一細節底流露。這麽一來，他的表演可以一天比一天精采。』爲什麽會這樣呢？因爲『演員底智力積蓄了並保存了一切敏感性的創造成果。』（泰爾瑪語）

演員『要使他的靈感不致於失掉，讓他的記憶在安恬的靜寂中，重新記起他聲音底音調，他的特點底表現，他的動作——換言之，重新喚起他的心靈通過感動而自由透露的成果，——於是他的智力把所有的表現手段考查一下，將牠們連系起來，在記憶中將牠們固定，以便隨意在其他的表演中應用。』泰爾瑪這樣說。換言之，他强調意識——或理性——在不斷創造之中保存並再現優點底作用。

這裏便發生了兩個問題。

演員在台上遇到靈感來臨——情緒發揮盡緻時，意識必然相對地被削弱的。惟有意識鬆懈，下意識才能帶來許多自發的，不意的，新鮮的細節。許多名優底經驗證明了下意識的經驗不能全記得清楚，記得清楚的東西雖或優美，倒不一定是最珍貴的。泰爾瑪提及自己眞哭時，同時閃現出迅速的靈感的注意去觀察這變化。但這種迅速的，閃現的注意祇能捕捉得這情緒變化底一鱗半爪，卻無法窺見

全豹。還是一。

其次，要在每次演出中再現靈感底遺痕就不能不靠意識的操縱，從而下意識必然相對地被削弱，許多自發的，不意的，新鮮的細節也就不容易出現了。但，歐文——承襲泰爾瑪底看法——又以爲每次表演都應該體驗的。怎麼樣用體驗去復活靈感呢？他們沒有說，我們也無從知道。我們祇能根據所得的一些不完全的文獻推論：也許他們並非機械地再現靈感，而是企圖將靈感所由發生的線索找回來，根據這條線索去再生靈感。因爲祇有這樣做才能與體驗的原則並行不悖。

總而言之，演員要積纍優點，精益求精，一定要仰仗理性底判別和歸納。然而要每次實現這些優點，又不是單憑理性所能濟事了。

有些名家又從相反的角度去看這問題。

瓦赫坦高夫說：『我不希望一個演員常常把他的角色中某一段戲演得一樣的好，或者用一樣的低弱的音調。我希望叫觀衆今日服膺的各種情緒和興奮程度，應該自然地自動地從演員內部昇發出來。

『假使角色中某一段戲沒有昨天演得好，牠仍舊是眞實的，從整個的源流上看來，這段戲會暗合符節而逼眞的，牠仍然是適得其所。

『最稽不過的是演員打算把昨天的成功照樣來一次，或爲一段戲預擬好一個强烈的效果。在多數的場合，這些强烈的戲代表出演員底自我流露，也就是演員對於外在因素所引起的反應——這種反應

之所以用目前這種獨特的形式者，就因爲我不是別人而是我自己，就因爲我既然根據了外因所引起的情緒反應底形式氣勢底感覺去反應的，便祇好是這樣而不能別出心裁。從而，一個人如何能够爲戲作預擬呢？又如何記得住與昨天同樣成功的形式，希望照樣來一次呢？我希望演員們即興地演整個戲。』（見壽斯瑪莊導演手記）。

瓦氏要求每場戲演得眞實，合於符節，並不要重複靈感。換言之，他强調感性在新的演出中之創造出有機的，新鮮的氣息。

泰爾瑪强調理性之保存底優點作用，便替以後哥格蘭底『再現的表演』開了先河。瓦赫坦葛夫强調感性之有機運化的作用，也忽略了如何承繼經驗，精益求精之道。像哥格蘭那樣底人工成品，固然不會有有機的生命和新鮮的氣息，像瓦氏那樣將成功委之於可遇而不可求，客觀上是否定了意識的技術。

怎麼樣可以得到魚，又不失掉熊掌呢？

歸根到底，這又是理性與感性如何統一的問題：要憑理性去辨別，積累創造的成果，要憑感性去實現牠。

我想打一個不甚恰當的比喻。

你昨晚在台上流露的美妙的情緒，有若像一個美滿的夢。夢做到最酣時，你要是急於提醒自己：

「多麼美妙啊！我要記住牠！」就在這一刹那，你的夢會被打斷，陌然醒了！你說不定有點悵惘。或者，你當時並不懷疑這是夢，你任自己逍遙物外，儘情解脫——你愈相信牠底眞實，你會愈懽愉。待中夜夢熟醒來，一切美妙的情境依然歷歷在目，可是待清早起床，那些當時陶醉你的，又渺不可追了，你要去追憶，得來的最多不過是一鱗半爪的概念，你無法去重溫舊夢。

夢境祇有在午夜夢回時是清晰的，你剛演罷那場美妙的戲下台時也正像那種時分。你雖然記不清你在台上做過什麼動作表情，但當時感染你最深的情境情緒還一直沒有渙散。你得馬上將當時的幻覺和幻象記下來，變爲內在視象或潛辭。你得反覆體會這條具體的線索，因爲過一會就可能丟了的。自然這並不是夢底本身，卻是到夢底路。

假使你不馬上登場，請趁早打開劇本捉摸一下這段戲底目的，基本意念和情調，你將會發現你剛才是在無意中從一個更深的角度去解釋了牠的，而這種新的感情的解釋正是你的靈感底根源。你是下意識地觸發了牠。

請別眷戀那舊夢吧！你終身不能再做兩次一模一樣的夢，也正好像你不能再發出第二次一模一樣的靈感。你不妨深深地體會那新的認識和解釋，依據那新的內在的線索，到台上去。今晚的夢也許跟昨晚底不完全一樣，但誰能斷言牠一定不如舊夢好呢？

你要捨棄夢底軀殼，去找尋夢底泉源。你要追蹤那觸發情緒底眞正的刺激，爲的是要從那具體的

刺激上發射出那情緒。

換言之，你是憑理性去辨別牠，追尋牠，憑感情去培養牠，實現牠。

這樣你就不必模擬靈感，而可能再生靈感。牠每次出現雖不一定同等優美，却能一樣的新鮮，有機，真實。

於是，每次演出才是一次新的創造，也是承前啓後的不斷的創造。

五　演員底個性，氣質，風格

「哪一位進化論者會猜想到毛蟲與蝴蝶的關係呢，如果大家不知道二者是一？其終，似乎不可能；而其實，却是同體。我覺得，倘若我是自然科學者，我會把我的全力，把我精神的全疑問，都傾注於這個謎。」（安特列•紀德著新的糧食第三卷）

演員今天變哈姆雷特，明天變浮士德。我們對於這個謎的知識比之於自然科學者對於昆蟲之所知，恐怕還爲貧乏吧。

爲着打破這個謎，我們耐心地尋覓着人們底默示：

「我們變成這樣，或那樣，

這全在我們自己。

我們的身體好比是花園，
我們的意志便是園丁了，
所以我們若是要種蕁麻，或栽萵苣，
植薄荷，播茴香，滿園遍植一種香草，
或是各色雜陳，園地荒蕪，或是勤施肥料，
哼，這唯一的抉擇的權力
都在我們的意志。」——沙士比亞奧賽羅第一幕第三場

人可以是荒地，又可以是花園，看我們園丁底意志哦。

「不止是世界會變；人也如此。將要從哪裏出現呢，那個新人？不會從外邊。同志，想法子在你自己身上發現他，而且，像從鑛裏提煉出無礙的純金屬，從你身上抽他出來，那個久盼的人。從你身上得出他。大膽去變成你將是的。」（紀德：新的糧食四卷）

人總迷信着他的此時此地的自己。假使毛蟲也拘泥於自己此時此地的德行，牠將永不會翱翔了。

「最尋常而普遍的迷信之一，是說每個人有他自己的確定的特質，說人有善，惡，智，愚，熱情，冷淡等差別。人不是如此的。我們可以說到一個人，他的善的時候多於惡，智的時候多於愚，熱情時多於冷淡，或者相反；但，假使我們說到一個人是善或智，另一個人是惡或愚，這是不正確的。

但是我們却總是這樣識別人。這是不可靠的。人如河流：所有河流裏的水是相同的，處處一樣的。但每條河是時而窄，時而急，時而寬，時而緩；時而清，時而冷，時而濁，時而暖；人亦如此。每個人具有一切人類特徵的端倪，有時他表現了這一些，有時又是另一些，他常常完全不像他自己，却同時仍然是同一個人。』（見托爾斯泰復活）

沙翁所說你身體底花園裏底各色雜陳的花草，紀德所說的你內心的礦裏的『無雜的純金屬』，托爾斯泰所說的『人具有一切人類的端倪』，史坦尼斯拉夫斯基所說的『人底本性裏埋藏着一切人類特質底種子』（見演員自我修養第八章）——角色之所以能從演員的身上誕生，就靠這種共通的根苗。

然而，人與人之間畢竟有差別。

人與人在一切可量的特徵上都是不同的：一是生理的特性：如容貌，身材，體質等；二是心理的特性，如智力，記憶，想像，注意，評判，推理，性格，氣質，執意，擅長的才能等等。由這些特性所組織成的每個人底人格，是有極大的差別。

兩個演員之間可能都有某角色底『種子』，但，通過他們各自的特性所創造出的角色必然有很大的差別。反過來說，演員也可以變爲不同的角色，同時保有特有的人格。

因此，我們說，演員創造一個角色底精神生活底最根本的資源是他的人格或個性，其次是他運用這一切身心底能力之才能(包括技術)。

正如丹欽珂所說：『我們對於演員底要求，正是不要他「表演」任何東西，斷然不是一個「東西」；也不是感覺，也不是心情，也不是劇情，也不是詞句，也不是風格，也不是意象。所有這些都應當由演員的個性中自動發出來，……必需從整個「神經組織」中把個性喚起來。在我們看來，演員底想像力，遺傳性，以及在精神彷彿的瞬間所表現的意識圈外的一切，都產生於他的個性。』（見往事回憶錄第九章）

演員有自己的個性。角色也有牠的個性。演員要通過自己的個性去解釋角色底個性，這個步驟我在前面稱之爲『感性的解釋』。

在這解釋中，演員可能發現那貫串角色底整個生命之一種基本動因，通過他的個體去演譯牠，這個步驟我稱之爲『形象底基調』。

現在戲演出了，這些特性將從什麼地方流露出來呢？

自然你可以從演出形象中一眼就看出來，然而他的珍貴的特性不讓寄托於此。在他的一舉一動，一顰一笑之間，你會感覺他蘊藏着另外一種更抽象的更基本的東西——演員自己的氣質。在他的週遭你可以依稀看到，像螢底閃爍；你可以感覺到，像輕風底動盪；但——你不能具體地把握到牠。別人也沒法學得到。卡秋莎（復活的女主人翁）在托翁的筆下流露出作者底博愛和虔誠，在巴大葉改編的劇本中染着纖細的感傷味，陶里絲·斯·德里奧以她的明媚的神采強調了卡秋莎前期的天真和後期的

妖冶，她的潑剌的風調把前期的異國情調和後期的變態心理交織在一起；嬌小的威拉絲對卡秋莎供獻了自己的純真的，質樸的靈魂；而蒙邁的安娜•斯坦却把以上兩人所遺漏的俄羅斯女子底厚實和明朗帶還給她。

演員在接觸角色底最初一剎那就通過自己的人格來吸收角色底個性，在台上表演時也透過自己的人格來放射牠。

不同的演員們賜給同一的角色以不同的光和色，讓我們能夠從各種角度來欣賞這角色底本來不大的心底天地，自然我們該滿足了，但，讓我們向創造的藝術家要求多一點吧，假使他們還有。我們打算向他要求一點比氣質更具體的，更理想的，更永恆的東西，讓我們在看過戲之後，他的創造不至於像流螢似的消失，像輕風似的息止了。

我們景仰星底光，景仰雄風和長風。對於演員藝術家，我們景仰「風格」。

且傾聽劇壇的巨人萊茵哈德對演員底啓示吧：「我們是在上帝底意像中造成，在我們身內我們有某種類於上帝的創造的意志底東西存在着。是以我們在一切藝術中反復地創造世界和意象，而在創造底第一日，我們照着「我們的」意像創造「人」，作為我們工作底冠冕。」（萊氏演員論，見大英百科全書十四版）

斯賓塞(Spenser)也說過類似的話：「靈魂就是形式並造成那身體」。巴風(Buffon)說「風格就

是那人。』演員底風格，廣泛地說，是從他的人格或個性中引導出來的。

風格與氣質不同之處，就在於前者是純感性的，不自覺的，而後者是『形象底基調』底完整而飽和的發展。演員把由自己的角度所見的角色底世界，展開在一種新鮮而和諧的格局中，從此我們可以看出他的一種創見，一種提高，一種精究。他把這些特點伸展到表演各種細節中，他的舉動顰笑都沾染着這種概括的性質。他爲角色底性格和形象創造了一個獨特的美學上的範疇，替原作增加一片藝術的光彩。在風格裏，我們可以發現演員底自覺的存在，發現某種離開某一角色而仍然爲他自己所保有的東西。

亨利．歐文所演的許多角色中都有一份歐文，蒙納．修里(Monnet-Sully)的一切角色在某一點上可以說都是『蒙納化』。貝哈脫，杜絲，格拉蘇(Giovanni Grasso)安格蘭(Margaret Anglin)愛米絲(Clare Eames)等都保持自己的眞面目和一貫的風格去創造不同的角色。『這些演員們底法術是藏在自己的靈魂中。』

人類底平凡而繁瑣的生活，經過了這些演員底創造的想像底精鍊，可以淨化爲，轉變成詩的眞實，他創造了一個自足的藝術形式，像水晶球一樣反映出他自己的夢底世界。這中間便有所謂風格底存在。

第一流演員底風格往往表現在他把劇作者底基本精神體現於完全正確而和諧的，美學上的格局之

中。作者和他像一對孿生的兄弟，一對偉大靈魂底分工——。一個在紙上，一個在台上。在舞台下是莫利哀，在舞台上是巴龍(Micheal Baron)，他們的合作創造了流傳至今的法蘭西劇院(Theatre Francais)底演藝底風格。有沙士比亞，就有勃貝治(Rich Burbage)，前者沙翁在劇本創作方法開展了『「自然」對「造作」的戰鬥』，後者在表演藝術上實現了這種改革，被視為英國演藝底臬圭。

有易卜生，就有巴黎自由劇場底風格。有柴甫霍，就有莫斯科藝術劇場的風格。這些表演藝術家們之所以不朽，不僅在於他們把握作者底精神，而在於為作者創造了一個正確而和諧的演出底格局——特別是創造了為表現那格局所必需的特殊技術。如史坦尼斯拉夫斯基所說：『我們已經創造了一套技術和方法給柴甫霍以藝術的演譯，但我們並不取得一種技術來解說沙翁劇本中的藝術眞理。』(見我的藝術生活第三十三章)完整的風格底建立要靠與牠協調的技術。

這一種風格未嘗不可以說是從個別的演員藝術家的人格中引伸出來的，然而在背後顯然有形成他的人格底時代影響在。猫力京的演藝被解釋為『法國革命前夜西歐布爾喬亞藝術底最初成就』，莫斯科藝術劇場的勃興恰好和俄國市民階級的文化確立的過程發生密切的關聯。在這場合，風格便反映出時代底美學上底規律，作為某時期的支配的演出形態而出現。牠的概括性較大，逐漸演成一個流派，因而可以演譯許多同派類的劇本，以致流傳到永遠。

那時候——

「殿下，演員們到這兒來了！是世界最優秀的演員……」❶

❶ 引自哈姆雷脫第三幕二場

後記

離開演員工作到今天恰好整整十年了，這本書算是我十年來的一股不絕如縷的縈念……演員的工作眞是像Forget-me-not，又像我們的童年一樣，去了又叫你屢屢留連。我寫牠寫下的字句雖究艱澀而枯燥，但我對牠的懷戀却是純情的。

記得童年時有一回在大雪中興冲冲地砌好了一個雪人，第二天早上却眼巴巴地看着牠在太陽下融化了。我們演員不也是用童眞的心天天在台上塑雪人，剛好砌成就讓牠融化？

又記得有一年元宵節在青海塔爾寺看燈，整座山頭都擺滿了用五彩酥油塑成的諸天神佛、玉宇瓊樓（酥油即凝結的牛油，塑像極似西歐的『蠟塑』，廟裏的喇嘛每年要花八個月的時間來完成這工作，祇在當夜月昇時展覽出來，月將落便撤去），待我第二天清早再去探視時，已經像蜃樓似的散了，我不到一點踪跡。據喇嘛說，這原不過是他們祖師爺宗喀巴在元宵夜做的一個夢——夢是見不了太陽的。

我們演員不也是用教徒般的虔誠夜夜在台上塑出詩人的夢，剛好實現就讓牠消失？

我既然曾經分享過這工作的愉愉，也就難免不分到一點惆悵……

據說英國名優麥克瑞地(Macready)晚年退休時，最後一夜演哈孟雷脫，戲完了之後，他整好哈孟雷脫的紫色天鵝絨的戲服，反復地摩撫着牠，不自覺地低吟着何萊須(哈的至友)對哈孟雷脫告別的台詞：

『晚安！殿下……』

然後將牠珍重地放入箱篋……這種心情值得箇中人去吟味。

今晚我校對完這本書，掩上了書頁，禁不住也默默地說：

十年了，

你荒年的雪人，

你蜃樓的夢……

★

讓我追憶得更遠，更遠——

南國藝術學院(一九二八年)是我習藝的搖籃，當時校內的真摯的唯情的藝術氣圍薰陶過我，我第一次接觸演技時，就看到高材的同學們如何在台上敞開自已的心胸，湧出滾滾的真情——眞淚和眞笑。

唯情的演員，像多數的詩人一樣，往往是早熟的，不幸却比詩人早衰。我最初也帶着一份原始

的真摯走上舞台，偶爾激情會來得恰到好處，其餘的時間不是太多就是太少，舉止動靜隨而沒有準繩，弄到一天變一個樣子，我深深感覺不安。我渴望從混沌中發現一些規律，一些調節，一些具體的憑藉。但，我不知道從何着手。

經過不斷的摸索，我發現了一個作法：在集體排演之後，我會跑回家，關起門來一個人再排，努力將發現了的表情與動作固定下來，現成一條順序的線索。還着這條具體的線，我可以把每場的戲演得絲毫不走樣。我曾暗喜總算找到一塊踏脚石，邁出了過去的混水潭了。

不幸我並沒有把戲演好，『矯枉』不免『過正』，我反而演得機械了。那樣不好，這樣也不對——我苦悶，我求援於學理。演技六講就是在那時候(一九三五年)翻譯的，起先我還不敢拿出來，生怕人家說譯者不長進連累到原著也被貶價。

我自卑地工作着，繼續去考驗自己，同時更急於要找尋方法和道路。我曾對自己說：『也許我要失敗的』，但，即使我垮下來，我還願做人家的踏脚石。』

似乎摸到一點邊際了，突然抗戰一朝爆發，我跟着『救亡演劇隊』出發。牠固然需要吶喊的演員，却更需要打雜的走卒。我不假思索地一手丟開那幹了八年(一九二九——三七年)的行業，去學做事務。原先我以爲是暫時的，眞想不到一別便不回頭了。

★

改了行老想轉回原來的崗位上來，但總提不起勇氣。

眼看着對表演一天比一天生疏，便愈不敢碰牠；愈是怕牠，愈是想瞭解牠。就這樣，我在一九三九年去內蒙的旅途中，白天掛在卡車頂上翻過戈壁與黃河，晚上就伏在雞毛店的土坑上翻譯着演員自我修養。每天譯幾行書趕一段路——路雖是現成的，愈跋涉也愈感到牠的悠長……

好容易跟朋友們合作譯完那部書，不幸原稿又給太平洋的烽火燒燬了。悠悠地過了三年，這把火似乎連帶把我的寄託也焚化掉。

一九四二年夏季，重慶的劇人們循例又到鄉間去避霧季，我隨着中萬劇團到嘉陵江邊一個小鎮——澄江鎮——過了一個暑天，大家利用這個空閒開了四十多天的座談會，有系統地交換彼此的工作經驗。數十人的經驗就像百川滔滔地滙成一個海，在這裏經過相互間的批判和借鏡，又復合流為一脈。我將永遠懷念這暑天，那朋友間的炎夏般的熱情，坦白和虔誠。難得是我們大夥兒生活在雄渾的嘉陵山峽的環抱中，有時你會豁然領悟藝術與大自然隱約相通，朋友的點滴的啓發可以使你從自然的默示中引伸得更深更遠。好多年了，我的思索老給堵住！像峽下石罅間的死水，感謝這一股奔流把我帶出來，送我流出山峽…… 我於是開始構想這本書。

我寫得太慢，差不多一年寫一章。第四章還未動筆，「勝利」就來了。

我決心寫完這本東西才東返，便從重慶搬到瀘縣演劇九隊那裏工作，這兒又參加了闊別三年的

演劇經驗的座談，又朝夕面對着滾滾東流的江水。江水引我冥想，有時又故意帶來東歸的航影叫我惆悵……

近來因爲忙於「一江春水向東流」影片的攝製工作，無意中又將這本書擱置近兩年了。也好，湊滿十年吧，讓我做一個懷念的十年祭。

在今天我給自已許了一個願：我希望再隔十年，能寫一本關於電影表演的書！——我希望能够。

★

最後有兩句零碎話：

書中有一部份（如第一章），正文旁邊有時另加了重點，這些當在分章發表時，刊物的編者附加上去的。各人的看法不盡相同，其重點亦頗有見仁見智，我都保留在那裏。未發表部份都未加重點，似乎有點不統一，但因爲已經打好了紙型，一時無法補入。

又，本書原有附錄一篇，評述自沙翁與莫翁至歐文與支特蘭之間表演藝術的演變，因爲沒有時間結正，讓再版時再列入。

一九四七年十一月二十日